

BRESLAUER BEITRÄGE
ZUR
LITERATURGESCHICHTE.
HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. MAX KOCH UND PROF. DR. GREGOR SARRAZIN
IN BRESLAU.
III.

HUGO VON HOFMANNSTHAL.

EINE LITERARISCHE STUDIE

VON

DR. EMIL SULGER-GEBING
A. O. PROFESSOR FÜR LITERATURGESCHICHTE
AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU MÜNCHEN.



LEIPZIG.
MAX HESSES VERLAG.
1905.

Preis M. [illegible] Subskriptionspreis M. [illegible]

Das Bestreben, reifere Arbeiten aus den weiten Gebieten germanischer Literaturgeschichte, wie sie unter den Dissertationen unserer Hochschulen in erfreulicher Häufigkeit entstehen, in Sammlungen zu vereinen, ist vor dreißig Jahren zuerst an der Universität Straßburg in Gründung der „Quellen und Forschungen" betätigt worden. Gerade in den letzten Jahren hat sich die Zahl derartiger Sammlungen vermehrt, entsprechend der wachsenden Pflege, welche den literargeschichtlichen Studien zuteil wird. Der reiche und entscheidende Anteil Schlesiens an der Entwickelung der deutschen Literatur gibt in Breslau noch besonderen Anlaß zur literarhistorischen Forschung. Und so ist es natürlich, daß durch die „Breslauer Beiträge" auch den Breslauer Studierenden die Veröffentlichung ihrer Arbeiten erleichtert werden soll. Dem typischen Vertreter Schlesiens in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, Karl von Holtei, ist denn auch das erste Heft gewidmet, wie Studien über Andreas Gryphius, Raupach, Sallet folgen sollen. Allein selbstverständlich ist, wie schon die Vereinigung der beiden Herausgeber, des Vertreters deutscher und englischer Literatur, bekundet, in vorliegender Sammlung der Rahmen literargeschichtlicher Forschung und Darstellung weit genug gezogen, um in den „Breslauer Beiträgen" Arbeiten aus den verschiedensten Gebieten der neueren Literaturgeschichte als Zeugnisse des Forschungseifers unserer Breslauer Studenten vereinen zu können.

Außer den schon genannten Untersuchungen aus der schlesischen Dichtung sind für den Inhalt der nächsten Hefte in Aussicht genommen:

Maria Stuart im deutschen, englischen und französischen Drama.
Beiträge zur Shakespeareforschung.
Schack und Geibel als Übersetzer.
Die Mundarten im deutschen Drama u. a. m.

Bei Subskription auf mindestens vier Hefte ermäßigen sich die Preise um ca. 15%.

Max Koch. Gregor Sarrazin.
Breslau.

Max Hesses Verlag,
Leipzig.

BRESLAUER BEITRÄGE

ZUR

LITERATURGESCHICHTE.

HERAUSGEGEBEN

VON

PROF. DR. MAX KOCH UND PROF. DR. GREGOR SARRAZIN

IN BRESLAU.

III.

PROF. DR. **EMIL SULGER-GEBING**

HUGO VON HOFMANNSTHAL.

LEIPZIG.

MAX HESSES VERLAG.

1905.

HUGO VON HOFMANNSTHAL.

EINE LITERARISCHE STUDIE

VON

DR. EMIL SULGER-GEBING

A. O. PROFESSOR FÜR LITERATURGESCHICHTE
AN DER K. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU MÜNCHEN.



LEIPZIG.
MAX HESSES VERLAG.
1905.



DER FREUNDIN UNSERES HAUSES

AGNES HUNDOEGGER

ZU EIGEN.

Inhalt.



Leit- und Geleitworte.

Das müßte eine schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen ließe, deren Letztes von demjenigen gleich geschaut werden könnte, der zuerst hereintritt. Goethe.

Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben.
Goethe.

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.
Goethe.

Was in der Poesie geschieht, geschieht nie oder immer. Sonst ist es keine rechte Poesie. Man darf nicht glauben sollen, dass es jetzt wirklich geschehe. Friedrich Schlegel.

Die Kunst beruht auf einer Steigerung des Wirklichen und unterscheidet sich eben dadurch von Natur. Grillparzer.

Wie die Natur die Dinge äußerlich gestaltet, soll die Kunst sie innerlich entfalten und beleuchten. Sie soll die in allem Existierenden wohnenden Geister verkörpern. Hebbel.

Denn dazu, glaube ich, sind Künstler: daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen. Hofmannsthal.



Es gibt ein Bild von Böcklin „Vor dem Heiligtum“: Auf einsamer Insel in den blauen Fluten des Mittelmeeres ein altertümliches Bronzestandbild eines Gottes oder Halbgottes, umschlossen im Halbrund von einer mäßig hohen Mauer aus Marmorquadern, überschattet von einer mächtigen alten Steineiche; davor zwei Krieger, die auf den Knien gesenkten Hauptes anbeten, während ein dritter aufrechtstehend im langen wallenden Mantel auf seinen Speer gestützt hinausblickt aufs Meer. Ein Bild der Ruhe und Reife, von abgeklärter harmonischer Schönheit und unvergeßlich in dem ohne alle Aufdringlichkeit berauschenden Zusammenklang seiner Farben.

Diesem Bilde möchte ich Hugo von Hofmannsthals Kunst vergleichen. Auch sie steht abseits von allem Lärm des Marktes und allem Getriebe des Tages, eine Kunst der Ruhe und Reife, eine Kunst grenzenloser Schönheitsverehrung von berauschender, doch nirgends lärmender Harmonie der Farben, des Rhythmus und des Wohllauts. Als Koloristen vor allem scheinen sie mir verwandt: der knorrige, allezeit trotzig seine eigenen Wege gehende Schweizer Meister, der seine Träume von Schönheit, Altertum und Natur uns aufzwingt kraft seines gottgegebenen Herrschertums im Reiche der Farbe, und der weiche, still seine eigenen Pfade wandelnde Wiener Poet, der seine Träume von Schönheit, Altertum und Kunst zu bannen weiß in klingende Worte, die unvergeßlich sich einprägend hinüberführen in seine nur ihm eigene Welt, die ihm als die einzige wesenhafte und wirkliche erscheint. Durch des Künstlers Wirken wird hier wie dort erst Natur und Welt zum wahren Leben erweckt:

> Und was ein Jeder nur zu träumen liebt,
> Und was uns wachend Herrliches umgibt:
> Hat seine große Schönheit erst empfangen,
> Seit es durch Seine Seele durchgegangen.
>
> (Der Tod des Tizian.[1])

---

[1]) Hier wie überall im folgenden gebe ich jeweilen nur den Titel der Aufsätze und Dichtungen Hofmannsthals, aus denen ich zitiere. Näheres, Erscheinungsjahr und -ort usw. findet der Leser in den bibliographischen Notizen des Anhangs.

Alsobald aber tritt nicht minder charakteristisch ein Gegensatz zwischen den Beiden hervor: die Phantasie Böcklins, des Malers, findet ihre Nahrung im unversieglichen Jungbrunnen der Natur; deren Formen und Farben, deren Pflanzen und Tiere, deren Wellen und Wolken geben unerschöpfliche Anregung zu stets neuen künstlerischen Gebilden. Hofmannsthal, dem Dichter, hat die Natur wenig zu sagen:

Ist nicht die ganze ewige Natur
Nur ein Symbol für unserer Seelen Launen?
Was suchen wir in ihr als unsere Spur? (Gestern.)

So hören wir aus dem Munde einer seiner Gestalten, die sicher in manchem ein Abbild ihres Dichters ist, und nur der glückliche Wahnsinnige (in „Das kleine Welttheater") spricht von den Flüssen und Bäumen und Steinen als seinen Brüdern. Ihre Anregung sucht und findet die selten feingestimmte, empfängliche und empfindliche Dichterseele vielmehr in den Werken der bildenden Kunst, solchen des Altertums und mehr noch solchen der Renaissance. Der Künstler, der ja erst nach Hofmannsthals Wort über Tizian „das Leben schafft", gibt mit seinen Gebilden dem Dichter den Anstoß zu neuen Schöpfungen, und Hofmannsthal selber gehört zu denen, die er einmal mit dem Satze charakterisiert: „Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgend eine Kunst hindurchgegangen ist, Stil und Stimmung empfangen hat." (Charles Algernon Swinburne.) Davon wird später noch ausführlicher zu sprechen sein; hier kam es mir nur darauf an, einen wie mir scheint durchaus eigenartigen Grundzug im schöpferischen Gestalten des Dichters zu betonen. Wenn wir das Schaffen Böcklins in die Formel fassen dürfen: Von Natur durch Können zu Kunst —, so läßt sich das Schaffen Hofmannsthals nur bezeichnen mit der Formel: Von Kunst durch Können zu Kunst.

1.

Hofmannsthal wird oft mit einem klingenden Schlagworte als Neuromantiker bezeichnet. Was ist es damit?

Dürfen wir uns einer so naheliegenden Erscheinung gegenüber überhaupt schon mit einer historischen Auffassung oder zum wenigsten mit einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung vorwagen, so kann, scheint mir, Eines nicht zweifelhaft sein: Hofmannsthal und die Gruppe verwandter Dichter, die sich am kürzesten als „der Kreis der Blätter für die Kunst“ oder „der Kreis derer um Stefan George“ bezeichnen läßt, bedeuten den Kampf gegen den in den achtziger Jahren des letztvergangenen Jahrhunderts allmächtig gewordenen literarischen Naturalismus. Dessen sind sie sich selbst auch klar bewußt. Die Programmerklärung, welche (1892) die „Blätter für die Kunst“ eröffnet, spricht es mit aller nur wünschenswerten Bestimmtheit aus, es gelte „die geistige Kunst auf Grund der neuen Fühlweise und Mache . . . im Gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen Schule, die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang“. Auch in den späteren Bänden der Zeitschrift wird immer und immer wieder auf diesen Gegensatz hingewiesen. So, um noch einige besonders schlagkräftige Stellen herauszuheben, wenn es heißt: „Wir werden auch fernerhin Regeln und Schulnamen sein lassen, uns verschließen gegen das Flache und Alte sowohl als gegen das Derbe und Niedre des zeitgenössischen Schreibewesens, aber aller Jugend offen stehen, die nach dem Schönen und Neuen sucht.“ (Erste Folge, fünfter Band.) — „Der ‚Naturalismus‘ hat nur verhäßlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben. Dem Franzosen ist er das absichtliche Zusammentragen von in Wahrheit nie sich folgenden Begebnissen, dem Norweger ist er das ausschweifendste Spiel mit Möglichkeiten, dem Russen der beständige Alpdruck. — Wir sind bereit, manche

heilsame Einflüsse des Naturalismus anzuerkennen, vergessen aber einen unberechenbaren Schaden nicht: daß er uns daran gewöhnt hat, gewisse begleitende Bewegungen einer Handlung zur Vollständigkeit zu fordern, die aber, wenn sie vom Dichter berücksichtigt werden, jedes Werk großen Zuges unmöglich machen.“ (Dritte Folge, zweiter Band.)

Wie der Naturalismus zu seiner Zeit seinen Wert und seine Berechtigung hatte einer süßlichen und verwässernden Schönmalerei gegenüber, die an allen tiefen und schweren Problemen des Lebens mit geschlossenen Augen vorbeiging und in oberflächlicher Zufriedenheit alles aufs beste bestellt fand, so verfiel er seinerseits einer ebenso unwahren ausschließlichen Betonung der Nachtseiten und Häßlichkeiten des Lebens, einer dumpfen und lastenden Elendmalerei, und gleichzeitig einer nicht minder einseitigen Betonung des Stofflichen, einer verachtenden Geringschätzung des Wertes der Form und alles dessen, was wir am kürzesten und treffendsten in den Ausdruck „Stil“ zusammenfassen. Die Kunst des Naturalismus ist — in Deutschland ganz besonders — eine Kunst der Stillosigkeit, und darin, scheint mir, liegt vor allem der Grund, weshalb er es zu keiner großen und bleibenden Schöpfung gebracht hat und bringen konnte. Denn nur Werke eines stark ausgeprägten Stiles überdauern ihre Zeit. Solche Einseitigkeit, solche Übertreibung an sich berechtigter Momente mußte eine Gegenbewegung auslösen nach dem von alters her in aller geistigen Entwicklung immer wieder sich bewährenden Kontrastgesetze, nach dem Gesetze des Vorwärtsschreitens in Gegensätzen. Wie für die Dichtung in französischer Sprache, um zwei Namen von typischer Geltung zu nennen, Zola abgelöst wurde von Maeterlinck, so folgte dem Sturm und Drang des wild und oft roh dahinstürmenden deutschen Naturalismus die strenge formvollendete Kunst der Stefan George und Hugo von Hofmannsthal, folgte dem ausschließlichen und fanatischen Kultus der Wahrheit ein kaum minder ausschließlicher ebenso fanatischer Kultus der Schönheit.

Die Sehnsucht nach Schönheit, wie sie für feinere Ohren schon längere Zeit vernehmbar nun immer stärker nach Ausdruck verlangte, wie sie etwa ein abseits die eigenen Pfade gehendes starkes Talent wie Konrad Ferdinand Meyer schon je und je in seinen machtvollen Gebilden hatte zu Worte kommen lassen, fand

in dieser neuen Dichtung ihre Erfüllung. Gleich einer neuen Erkenntnis wirkte nach dem wüsten Lärmen der naturalistischen Schreihälse, was doch alle Zeiten wahrhaft großen künstlerischen Schaffens schon gewußt hatten, daß auch das Schöne wahr sein könne, daß nicht Häßliches und Niedriges allein sich als einzig privilegierte Wahrheit brüsten dürfe. Aber: Rückkehr zur Schönheit, dieses Feldgeschrei einer neuen Kunst, es deutet viel eher auf klassische als auf romantische Bestrebungen als verwandte und vorbildliche hin, und in dieser Anschauung mag uns ein Ausspruch Hugo von Hofmannsthals in seiner frühesten kritischen Arbeit unterstützen: „Romantik ist ja gar nichts Selbstständiges, sie ist Krankheit der reinen Kunst, wie der Dilettantismus, das Anempfindungsvermögen, Krankheit des Empfindungsvermögens ist. Und die beiden, Romantik und Dilettantismus, sind immer zusammengegangen.“ (Die Mutter.) Ein Wort, das übrigens auf den ersten Blick seine Abstammung von dem bekannten Goetheschen Ausspruche zu Eckermann[1]) offenbart: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.“

Trotzdem fallen verwandte Züge mit der älteren und jüngeren Romantik, die vor nun einem Jahrhundert das schon länger von ihr befruchtete deutsche Geistesleben völlig beherrschte, in die Augen. Solche verwandte Züge sind etwa folgende: die Freude, sich in vergangene geschichtliche Epochen zu versetzen (bei den Romantikern vor allem in die des Mittelalters, bei Hofmannsthal in die der Renaissance und der Biedermeierzeit), die Neigung zu Märchenpoesie, zu mystischer Verlebendigung der Naturkräfte und Naturerscheinungen, das ganz persönliche leidenschaftliche Verhältnis zu der vielleicht einseitig, jedenfalls aber lebendig aufgefaßten Antike, das Forschen nach dem tieferen Sinn des Lebens, und das Sichversenken in Ewigkeitsprobleme, die Freude an der virtuos beherrschten äußeren Form, deren Glanz und Glätte, Wohllaut und Tonmalerei wohl auch (weniger bei Hofmannsthal selber, aber bei anderen des Kreises, wie einst beispielsweise bei Tieck) zu äußerlich blendender, aber innerlich leerer Formspielerei führen kann. Und schließlich eine Flucht aus dem Leben der Wirklichkeit, aus den realen An-

---

[1]) 2. April 1829.

forderungen des Tages in ein von allen lästigen Fesseln entbundenes Reich der freien Phantasie, in eine Traumwelt, die der Welt des täglichen Lebens gegenüber als die höhere, ja wohl gar als die einzige wahrhaft wirkliche erscheint. Das letztere eine Auffassung, in der Novalis und Hofmannsthal sich begegnen. Von jener bloß als übermütiges Spiel betriebenen Flucht aus der Wirklichkeit des Lebens heraus in eine luftige Phantasiewelt, wie sie die früheren Romantiker so lustig und oft genug als Purzelbäume unter der Narrenkappe unternahmen, um dann mit überlegener Ironie auf das Treiben der Menschen in der wirklichen Welt — auf die so tief verachteten „Philister" — herabzublicken, davon will Hofmannsthal allerdings nichts wissen. „Man steht," so sagt er in einem Aufsatze über Peter Altenberg (Ein neues Wiener Buch), „in einer neuen Romantik, in der das Wesen der alten, Unzufriedenheit mit der Welt, aufgehoben erscheint. Das Leben ist ganz im Besitze der Poesie, die es jeweilig wegen seines Reichtums, seiner Dunkelheit, seiner Vielfalt, seines spiegelnden Wesens verherrlicht."

2.

Damit sind wir dicht herangeführt an eines der wichtigsten Probleme, an eine rechte Mittelpunktsfrage der Kunst Hugo von Hofmannsthals: an die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, an das Problem der Stellung des Dichters in und zu der Welt. Dieses Problem löst er in eigenartiger, seltsam überraschender Weise: damit das Leben zum Inhalt und Gegenstand der Poesie werden kann, muß es sich auflösen in Traum, oder erhöht widerspiegeln in Kunst. So schreibt er einmal über Marie Bashkirtseff, sie spreche von fast allem „mit einer so duftigen, überlegenen Kindlichkeit, daß alle Dinge des gemeinen Lebens ihre Schwere und oft so taktlose Häßlichkeit verlieren und werden, wie die Dinge im Traume sind" (Das Tagebuch eines jungen Mädchens), und es sind Züge seines eigenen Wesens, die er widerspiegelt, wenn er über Gabriele d'Annunzio einmal sagt: „Sein Lebens- und Weltgefühl hat sich nicht am Leben und an der Welt entzündet, sondern an künstlichen Dingen: an dem größten Kunstwerk ‚Sprache', an den großen Bildern

der großen Epoche, und an anderen niedrigeren Kunstwerken . . .," und ein andermal: ihn „haben die Worte, mit denen wir die Lust und Schmerzen des Lebens nennen, erbeben gemacht, früher und stärker und tiefer als das Leben selber" (Gabriele d'Annunzio). So darf denn auch der Künstler und Poet nicht **im** Leben stehen; eine Poesie der Tagesereignisse, Dichtung um der Tendenz willen, wie sie etwa vom Jungen Deutschland seinerzeit gepflegt wurde, hat für Hofmannsthal mit Kunst auch nicht die mindeste Berührung mehr: „Für Menschen, die das Stoffliche nicht vom Künstlerischen zu unterscheiden wissen, ist die Kunst überhaupt nicht vorhanden." (Poesie und Leben.) Nicht **im** Leben, aber auch nicht, wie man es wohl als schweren Vorwurf gegen Hofmannsthals Dichtung ausgesprochen hat, **„neben** dem Leben" steht der Künstler in seinem Sinne, sondern **darüber**, als ein Herrscher des Lebens. Von ihm selber gilt vollauf, was er an Stefan George rühmt, er habe „das Leben so völlig gebändigt, so unterworfen, daß unserem an verworrenen Lärm gewöhnten Sinn eine unglaubliche Ruhe und Kühle eines tiefen Tempels entgegenweht: wir sind in einem Hain, den wie eine Insel die kühlen Abgründe ungeheuern Schweigens von den Wegen der Menschen abtrennen," und seine Gesinnung sei „dem Leben überlegen zu bleiben, den tiefsten Besitz nicht preiszugeben, mehr zu sein als die Erscheinungen." (Gedichte von Stefan George.) Denn das Leben selbst ist ja nichts Festes, nichts Starres oder Bleibendes, darum auch nichts Greifbares, nur in stetem Wechsel, im steten sich Wandeln und Fließen offenbart es sich, und gerne verwendet Hofmannsthal für diesen Gedanken das Bild eines Springbrunnens, beispielsweise in dem Zwischenspiel „Der weiße Fächer":

wir selber nur der Raum,
Drin Tausende von Träumen buntes Spiel
So treiben, wie ein Springbrunn Myriaden
Von immer neuen, immer fremden Tropfen;
All unsere Einheit war ein bunter Schein,
Ich selbst mit meinem eigenen Selbst von früher,
Von einer Stunde früher grad so nah,
Vielmehr so fern verwandt, als mit dem Vogel
Der dort hinflattert . . . .

Oder wenn der Kaiser sich rühmt:

daß ich Menschenschicksal
So gelassen ansehn kann
Wie das Steigen und Zerstäuben
Der Springbrunnen. (Der Kaiser und die Hexe.)

Vielleicht am eindringlichsten ist dieses Lieblingsbild verwendet am Schlusse von Hofmannsthals Studie „Englischer Stil“, eine Stelle, welche ich wegen ihrer, für seine ganze Anschauung wie für seinen Prosastil gleich charakteristischen Fassung hier vollständig mitteile:

„Ja es gehört wirklich nichts zusammen. Nichts umgibt uns als das Schwebende, Vielnamige, Wesenlose, und dahinter liegen die ungeheuren Abgründe des Daseins. Wer das Starre sucht und das Gegebene, wird immer ins Leere greifen. Alles ist in fortwährender Bewegung, ja alles ist so wenig wirklich, als der bleibende Strahl des Springbrunnens, dem Myriaden Tropfen unaufhörlich entsinken, Myriaden neuer unaufhörlich zuströmen. Mit den Augen, die uns den Springbrunnen vorlügen, müssen wir das Leben der Menschen anschauen; denn die Schönheit ihrer Gebärden und ihrer Taten ist nichts anderes als das Zusammenkommen von Myriaden Schwingungen in einem Augenblick. Es ist ein Springbrunnen, der einmal aufspringt und wieder in sich hinsinkt. Für einen Augenblick durchgleitet jeder Niederstürzende die unsterblichen Stellungen der antiken Gladiatoren, für einen Augenblick machen sieben durcheinandergehende Erinnerungen und der Anblick der sinkenden Sonne das Bewußtsein eines Menschen dem eines alten und starken Gottes gleich.

„Die Völker aber erkennt man, wenn man viele Einzelheiten aufeinander bezieht. Man muß zu ihnen gehen wie einer, der an einem Sommerabend in den Strom hinabsteigt und der untergehenden Sonne nachschwimmend auf Kopf und Schultern eine leise Wärme fühlt, während rückwärts ihn das dunkle Wasser anschauert, hoch im Licht ein leichter Wind die ahnungslosen Wolken treibt, unten die Formen der Berge sich verändern, und er, zwischen so ungeheurer Bereicherung, zwischen so unwiederbringlichen Verlusten, sein Auge nicht groß genug, alles aufzufassen, seiner selbst unsicher wird und nur eines gewaltigen Daseins grenzenlos versichert.“

3.

Indem der Dichter als ein Herrscher über dem Leben steht, wird dieses gleichsam zum bloßen Rohmaterial für sein Bilden, zur an sich wertlosen Materie, aus der erst der schaffende Geist das wahrhaft Seiende gestaltet. So kommt Hofmannsthal zu seinem uns nun kaum mehr überraschenden Satze: „es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“ (Poesie und Leben). „Wenn die Poesie etwas tut,“ lesen wir in den „Unterhaltungen über literarische Gegenstände“, „so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken.“ [1])

Von dieser Auffassung aus ist es nur ein einziger, nicht einmal großer Schritt weiter, wenn nun nicht mehr das Leben, sondern vielmehr dessen poetische Neuschöpfung, dessen Widerspiegelung und Verklärung in der Kunst als das eigentlich Wirkliche, als das Bleibende und wahrhaft Seiende betrachtet wird. Im Bild erst wird das Wesen der Dinge offenbar. So führt Hofmannsthal in dem kleinen Aufsatz „Bildlicher Ausdruck“ aus, daß Metaphern nicht ein allenfalls entbehrlicher äußerer Schmuck des Dichtwerkes seien: „Vielmehr aber ist der uneigentliche, der bildliche Ausdruck Kern und Wesen aller Poesie: jede Dichtung ist durch und durch ein Gebilde aus uneigentlichen Ausdrücken. — Die ‚Handlungen‘, die ‚Gestalten‘ sind nichts anderes, wofern man das Wort nur recht versteht: Gleichnisse aus vielen Gleichnissen zusammengesetzt. Mit der Sprache ist es nicht anders, nur sind es unter den Redenden die Dichter allein, die sich des Gleichnishaften der Sprache unaufhörlich bewußt bleiben. — Was der Dichter in seinen unaufhörlichen Gleichnissen sagt, das läßt sich niemals auf irgend eine andere Weise (ohne Gleichnisse) sagen: nur das Leben vermag das gleiche auszudrücken, aber in seinem Stoff wortlos.“ In einem andern kleinen Essay „Dichter und Leben“ faßt Hof-

---

[1]) Gemeint ist natürlich Goethes vielgedeutetes „Märchen“, das den Schluß der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ bildet.

mannsthal dies Verhältnis zwischen Kunst und Leben in die Worte: „Das Wissen um die Darstellbarkeit tröstet gegen die Überwältigung durch das Leben; das Wissen ums Leben tröstet über die Schattenhaftigkeit der Darstellung. So sind sie miteinander verbunden; dies wird eine schwache Begabung herabziehen, eine starke emportreiben. — Der Dichter begreift alle Dinge als Brüder und Kinder eines Blutes; dies führt ihn aber zu keiner Verwirrung. Er schätzt die Einzigkeit der Begebenheit unendlich hoch; über alles setzt er das einzelne Wesen, den einzelnen Vorgang, denn in jedem bewundert er den Zusammenlauf von tausend Fäden, die aus den Tiefen der Unendlichkeit herkommen und sich nirgend wieder, niemals wieder völlig so treffen. Hier lernt er seinem Leben gerecht zu werden."

Bei solcher Gestaltung des Besten, Innersten, Wesentlichsten in allen Dingen zur dichterischen Erscheinung wird dann auch „jedes vollkommene Gedicht Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich." (Unterhaltungen über literarische Gegenstände.) Um aber so schauen und so schaffen zu können, bedarf der Künstler des reinen Auges und der unbefangenen Empfänglichkeit des Kindes. „Nur Künstler und Kinder sehen das Leben wie es ist. Sie wissen, was an den Dingen ist . . . Sie sind die Einzigen, die das Leben als Ganzes zu fassen vermögen. Sie sind die Einzigen, die über den Tod, den Preis des Lebens, etwas sagen dürfen. Sie geben den Dingen ihren Namen und den Worten ihren Inhalt." (Ein neues Wiener Buch.) So heißt es einmal von einer seiner Frauengestalten (Miranda im „Weißen Fächer"):

Von ihren Lippen kamen alle Worte
Wie neugeformt aus unberührtem Hauch
Zum erstenmal beladen mit Bedeutung.

Denn Kind und Künstler, die darin immer Kinder bleiben, vermögen zu sehen „mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt" . . . „Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche, und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken." (Unterhaltungen über literarische Gegenstände.) Darum gibt seiner tiefschmerzlichen Klage der Tor Claudio dem Tode gegenüber kurz, bevor er ihm folgen muß, Ausdruck in der unbeantwortbaren Frage:

Warum bemächtigt sich des Kindersinns
So hohe Ahnung von den Lebensdingen,
Daß dann die Dinge, wenn sie wirklich sind,
Nur schale Schauer des Erinnerns bringen?

(Der Tor und der Tod.)

Schon in seinen ersten Anfängen hat Hofmannsthal einmal die Sehnsucht nach solchem Kindersinn als ein specifisch österreichisches Dichtereigentum bezeichnet: „Dieses Heimweh nach Jugendlichkeit, diese Sehnsucht nach verlorener Naivetät, die aus Kinderaugen ins Leben schaut, nach Einfachheit, nach Resignation und nach stillem leise gleitendem Leben ist eine sehr österreichische Stimmung, vielleicht die Grundstimmung unserer wirklichen Dichter" („Ferdinand von Saar ‚Schloß Kostenitz'"), und wenn wir an den größten unter den älteren Dichtern Österreichs denken, an Grillparzer, so finden wir ja gerade bei ihm diese Stimmung sehnsüchtiger Resignation oft genug als „Grundstimmung" seines Schaffens. Auch von manchen Gestalten Hofmannsthals wie von vielen Grillparzers gilt, was Hofmannsthal im gleichen Aufsatze über die Menschen Saars sagt: „Das Weltfremde tut ihnen wohl und sie stehen sehr stark unter dem rätselhaften Banne des Vergangenen." Von diesem „rätselhaften Banne des Vergangenen" weiß Hofmannsthals Dichtung auch sonst zu singen, so in den oft zitierten Versen aus dem Gedichte „Manche freilich müssen drunten sterben", die lauten:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.

Einen ganz ähnlichen Gedanken spricht der Dichter aus, wenn er von der Natur sagt:

sie gibt das Leben
Von tausend Tagen wenn sie will zurück,
Indessen du dich bückst um eine Frucht.

(Prolog [zur „Frau im Fenster"].)

Doch verleiht dieses Neben- und Durcheinander dem einzelnen, der schwer trägt an der Last der Vergangenheit, keine Stütze, keinen Halt, und so vieles ihn bewußt und unbewußt mit Vergangenheit und Zukunft verbindet, in der Gegenwart steht er als ein Fremdling unter Fremden, allein mit all seinem inneren Reichtum. Denn die tiefe Bitterkeit des Menschenlebens ruht nicht zuletzt in der Erkenntnis der furchtbaren inneren Einsamkeit jedes einzelnen.

Es ist ja Leben stummes Weiterwandern
Von Millionen, die noch nicht verstehn
Und, wenn sich jemals zwei in's Auge sehn,
So sieht ein jeder sich nur in dem andern. (Gestern.)

So spricht auch der Prolog zum „Tod des Tizian“ von der großen Schwermut, die „allem unserm Tun ist beigemengt“, und von dem „Jüngling in der Landschaft“ heißt es:

Ihm fiel nicht ein, den Reichtum seiner Seele,
Die frühern Wege und Erinnerung
Verschlungener Finger und getauschter Seelen
Für mehr als nichtigen Besitz zu achten.

Jenes von Hofmannsthal so stark betonte und in seinem eigenen Schaffen, das abgestreift hat „alle Zeugen menschlicher Bedürftigkeit“, stets bewährte Künstlertum des Über-dem-Lebenstehens führt nun aber den Künstler in einen schweren, ja tragischen Konflikt. Denn auch er bleibt ein Mensch, der lebt, und die Wirklichkeit lockt auch ihn mit dem, was sie jedem Menschen darbietet. „Das Fieber des Lebens, das sie verbrennt,“ sagt er von Marie Bashkirtseff (Das Tagebuch eines jungen Mädchens), „ist im Grunde ein durstiges und bebendes Verlangen nach Macht, nach irgend einer Herrschaft und Königlichkeit“. Und dieses Fieber des Lebens brennt auch im Poeten selber, dem es nicht immer genügt, als einsamer Herrscher und geweihter Priester der Schönheit in jenem kühlen Tempelhain der abgelegenen Insel zu wandeln, und der nicht immer in der Wirklichkeit bloß die feindliche Macht sieht, wie in den Versen:

Nun spür' ich schaudernd etwas mich umgeben,
Es türmt sich auf bis an die hohen Sterne,
Und seinen Namen weiß ich nun: das Leben.

(Der Jüngling und die Spinne.)

Zu andern Stunden faßt ihn vielmehr eine heiße Sehnsucht nach diesem Leben, in dem auch er als Mensch eine Heimat hat oder haben möchte:

Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt, vorüberfährt. (Erlebnis.)

Und der Tor Claudio, der ein Lebenlang mit dem Leben nur gespielt hat, erkennt erst im Augenblick des Todes seinen Reichtum und seinen Wert und sucht nun, da tot sein Leben war, das wahre Leben im Tode. In dem Gedichte „Der Jüngling in der Landschaft“ dagegen will der im Frühling Wandelnde sein Leben durch „Dienen“ neu schaffen:

Durch diese Landschaft ging er langsam hin
Und fühlte ihre Macht und wußte, daß
Auf ihn die Weltgeschicke sich bezogen.
Auf jene fremden Kinder ging er zu
Und war bereit, an unbekannter Schwelle
Ein neues Leben dienend hinzubringen.

— — — — — — — — — — — —

Der Duft der Blumen redete ihm nur
Von fremder Schönheit, und die neue Luft
Nahm er stillatmend ein, doch ohne Sehnsucht:
Nur daß er dienen durfte, freute ihn.

Und wenn Hofmannsthal „Vom Schiff aus“ den Strand, an dem er eine Zeitlang gelebt hat, zum letzten Male grüßt, so grüßt er ihn mit den deutlich die Sehnsucht nach Schmerz und Glück des Lebens verratenden Worten:

Der geht jetzt fort, der aus des Lebens Hand
Hier keinen Schmerz empfangen und kein Glück:
Und läßt auch hier, weil er nicht anders kann
Von seiner Seele einen Teil zurück.

Ja der dem vertriebenen Herzog in Shakespeares „Sturm“ gleichende Alte in dem Gedichte „Gespräch“ lehrt seine einzige Tochter:

Hab du das Leben lieb, doch nicht zu lieb,
Und nur um seiner selbst, doch immerfort
Nur um des Guten willen, das darin ist.

4.

Doch sind solche Stimmungen vorübergehende bei dem Dichter; sie erscheinen mehr als gleichsam notwendige Kontrastmomente zu der durchgehenden Auffassung, daß dieses Leben in der Wirklichkeit eigentlich nicht das wahre sei und nicht das wertvolle im Besitze des Menschen. Wohl weiß er, daß er dem „ehernen Gesetz" alles Lebens unterworfen ist, und vielleicht nie ist dieses Gesetz einfacher und tiefer ausgesprochen worden, als mit den Worten Fortunios zu Miranda (im „Weißen Fächer"): „Das Leben trägt ein ehernes Gesetz in sich, und jedes Ding hat seinen Preis: auf der Liebe stehen die Schmerzen der Liebe, auf dem Glück des Erreichens die unendliche Müdigkeit des Weges, auf der erhöhten Einsicht die geschwächte Kraft des Empfindens, auf der glühenden Empfindung die entsetzliche Verödung. Auf dem ganzen Dasein steht als Preis der Tod." Das ist allgemeines Menschenlos, dem sich auch der Dichter unterworfen weiß. Aber derselbe Fortunio sagt — und wir hören auch hier den Dichter selber sprechen:

Dies Leben ist nichts als ein Schattenspiel:
Gleit mit den Augen leicht darüber hin,
Dann ist's erträglich, aber klammere dich
Daran, und es zergeht dir in den Fingern.

und dieselbe Dichtung schließt der Epilog mit den Worten:

Unheil hat in sich selber viel Gewalt,
Das schwere Schicksal wirft die schweren Schatten,
Doch, was euch Glück erscheint indes ihr's lebt
Ist solch ein buntes Nichts, vom Traum gewebt.

Glück und Leben ein Traum! So sagt auch der Jüngere in dem Gedichte „Gespräch":

Dieses Kind
Lernt früh, was wir erst spät begreifen lernten,
Daß alles Lebende aus solchem Stoff
Wie Träume und ganz ähnlich auch zergeht . . .

Die Wirklichkeit nichts anderes, nichts besseres als Traum, der Traum dagegen erhöhte Wirklichkeit, Wahrheit und Schönheit des Daseins. Das hat Hofmannsthal vielleicht nie ergreifender ausgesprochen als in einem seiner schönsten Gedichte in „Psyche“, einer Zwiesprache, die der Dichter mit seiner eigenen Seele führt. Psyche ist zum Sterben müde. Umsonst bietet ihr der Poet alle lockenden Schönheiten und Freuden des Lebens. Psyche bleibt traurig:

„Alle diese Dinge
Sind schal und trüb und tot. Das Leben hat
Nicht Glanz und Duft. Ich bin es müde, Herr.“

Da bietet er ihr die Welt des Traumes, und Psyche verstummt mit ihren Klagen.

Ich sagte: Noch weiß ich wohl eine Welt,
Wenn dir die lebendige nicht gefällt.
Mit wunderbar nie vernommenen Worten
Reiß ich dir auf der Träume Pforten:

— — — — — — — — — — — —

Den goldenen Garten mit duftenden Auen,
Im Abendrot schwimmend, mit lachenden Frauen,
Das rauschende violette Dunkel
Mit weißleuchtenden Bäumen und Sterngefunkel,
Den flüsternden, braunen, vergessenen Teich
Mit kreisenden Schwänen und Nebel bleich,
Die Gondel im Dunkeln mit seltsamen Lichtern,
Schwülduftenden Blumen und blassen Gesichtern,
Die Heimat der Winde, die nachts wild wehen,
Mit riesigen Schatten auf traurigen Seen
Und das Land von Metall, das in schweigender Glut
Unter eisernem grauen Himmel ruht.

Schon in einem der allerersten Gedichte Hofmannsthals, dem Ghasel „Für mich“ (vom Jahre 1890) finden wir die Worte:

Zum Traume sag' ich: „Bleib bei mir, sei wahr!“
Und zu der Wirklichkeit: „Sei Traum, entweiche!“

Und schon damals sieht er in der Welt des Traumes ein nur mit Zagen betretenes Wunderreich höchster Schönheit:

So tiefe Welten tun sich oft mir auf,
Daß ich drein glanzgeblendet, zögernd schleiche,
Und einen gold'nen Reigen schlingt um mich
Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche.

Darin liegt der tiefe, nur dem Dichter erschlossene Reichtum des Lebens, in diesem Umsetzen in Traum, in diesem Erhöhen zur Wahrheit des Traumes, wodurch auch Gewohntes und Alltägliches neuen und größeren Wert gewinnt.

5.

Wundersame traumhafte Beseelung der den Menschen umgebenden Welt tritt in Hofmannsthals Dichtung auch sonst häufig uns entgegen und bildet einen ihrer größten Reize. Denn es hat etwas unbeschreiblich Fesselndes, ja geradezu Bestrickendes, wie er einer einfachen Landschaft, einem einfachen Gegenstand durch eine Reihe sich daraus entwickelnder Bilder ungeahnten Inhalt und überwältigende Schönheit zu verleihen versteht, so daß nun wirklich erst Wesen und Wert zu tiefster Wirkung kommen und ein fast Unscheinbares zum Träger von Bedeutendstem, zum Offenbarer von Höchstem sich wandelt. Da setzt Hofmannsthal in eigenster Schöpferkraft das Programmwort der „Blätter für die Kunst“ (Zweite Folge, zweiter Band) in Tat um: „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten sondern Wiedergabe von Stimmungen, keine Betrachtung sondern Darstellung, keine Unterhaltung sondern Eindruck.“ In Wiedergabe von Stimmung, in unvergeßlich plastischer Darstellung des von reicher Phantasie Erschauten liegt ein großer, vielleicht der größte Teil der Wirkung seiner Poesie beschlossen, und der bleibende, noch nach Wochen, Monaten oder Jahren in unverminderter Stärke nachhaltige Eindruck hebt sein Schaffen himmelhoch über alle bloßer Unterhaltung dienende Pseudokunst.

Ich hebe einige Beispiele solcher Beseelung der Landschaft hervor. Der Dichter eine der „Figuren“ des Puppenspiels „das kleine Welttheater“ sieht, von der Brücke aus in den goldenen Abend hineinblickend, das Flußufer mit Gestalten seiner Phantasie sich beleben: badende Krieger, die von gepanzerten Feinden angegriffen werden — eine wundervolle d i c h t e r i s c h e Gestaltung

der auf Michelangelos untergegangenem Karton „die Schlacht von Cascina“ beruhenden bildlichen Darstellungen in den Stichen von Marc Antonio und Agostino Veneziano — und läßt weiterhin eine ganze Folge solcher lebendiger, symbolisch bedeutsamer Bilder die mehr und mehr in Dämmerung versinkende Landschaft bevölkern. Später sieht von derselben Stelle aus der Fremde, ein als echter Künstler empfindender Goldschmied, im steten raschen Gleiten der Wellen die wunderbarsten Gebilde sich formen und wieder zerfließen. Dem Dichter wird aus den geschauten Visionen die poetisch schöpferische Stimmung zuteil („wie angeschlagene Saiten beb' ich selber“), und er erhofft sich als Frucht dieser Stunde eine Dichtung:

> Worein ich irgendwie den Widerschein
> Von jenen Abenteuern so verwebe,
> Daß dann die Knaben in den dumpfen Städten,
> Wenn sie es hören, schwere Blicke tauschen
> Und unter des geahnten Schicksals Bürde,
> Wie überladne Reben schwankend, flüstern:
> „O wüßt' ich mehr von diesen Abenteuern,
> Denn irgendwie bin ich darein verwebt
> Und weiß nicht, wo sich Traum und Leben spalten.“

Der Künstler aber, welchen jenen zerfließenden Gebilden gegenüber „ein ungeheurer Rausch überkommt“, dem „die Hände beben, solches nachzubilden“, findet doch zugleich die Erkenntnis:

> Nur ist es viel zu viel, und Alles wahr:
> Eins muß empor, die anderen zerfließen.
> Gebildet hab' ich erst, wenn ich's vermocht,
> Vom großen Schwall das Eine abzuschließen.

So läßt hier Hofmannsthal Grundgesetze dichterischen und künstlerischen Schaffens anklingen, und sagt uns als ein Dichter warum und wie er, der Dichter, gar oft die Inspiration zu seinen schönsten Schöpfungen aus Werken der bildenden Kunst empfangen hat. Sein eigenes Verhältnis zu den bildenden Künsten ist von der denkbar innigsten Art. Seine schon 1892 fragmentarisch entstandene Dichtung: „Der Tod des Tizian“ war so durchtränkt mit Dankbarkeit für die Schöpferkraft des großen Venezianers, so erfüllt von einem aus innerstem Mitleben erwachsenen Ver-

ständnis für das Schaffen eines gewaltigen Malers, daß sie, als im Januar 1901 der größte Poet der Farben im 19. Jahrhundert, Arnold Böcklin, die Augen schloß zum ewigen Schlummer, durch Voranstellung eines neuen Prologes und Weiterführung des Gegebenen ganz von selbst sich abrundete zur schönsten Totenfeier für den Geschiedenen. Und, bezeichnend genug, nicht die Klage um den Verlust behält im Prolog das letzte Wort, sondern die Freude über das vom Meister Gegebene und Geschaffene, das da bleibt „mit heimlicher fortlebender Gewalt," jene Überhöhung des Bildes der Welt zum Spiegel der nackten „leuchtenden Natur", und jene wunderbare Verlebendigung alles Naturlebens, die Böcklin wie keinem zweiten vor und nach ihm gelungen ist:

Geheimnisvoll
War zwischen dir und mancher Kreatur
Ein Bund geknüpft, ja! und des Frühlings Au
Siehe, sie lachte dir so wie ein Weib
Den anlacht, dem sie in der Nacht sich gab!

Und ich meine, nie sind schönere Worte zum Preise der Schöpfermacht bildender Kunst von einem Dichter gesungen worden, als wir sie in den Wechselreden der Schüler Tizians finden, die diese führen, während drinnen der Meister mit dem Aufgebot seiner letzten Kräfte noch einmal seine Kunst ausübt, und die vielleicht noch mehr für das Werk Böcklins als für das Tizians zutreffen. Ich kann davon hier nur den Schluß anführen:

Was für die schlanke Schönheit Reigentanz,
Was Fackelschein für bunten Maskenkranz,
Was für die Seele, die im Schlafe liegt,
Musik, die wogend sie in Rhythmen wiegt,
Und was der Spiegel für die junge Frau
Und für die Blüten Sonne licht und lau:
Ein Auge, ein harmonisch Element,
In dem die Schönheit erst sich selbst erkennt —
Das fand Natur in seines Wesens Strahl.
„Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!"
Rief alles Lebende, das ihn ersehnte
Und seinem Blick sich stumm entgegendehnte.

6.

Von Hugo von Hofmannsthals äußerem Leben weiß ich wenig. Er ist geboren am 1. Februar 1874 in Wien und lebt in günstigen äußeren Verhältnissen meist in und bei Wien, in jener „groß und kleinen, dumpf und leichten Stadt, in der Stadt seichter greller Tage und tiefer Nächte, in der Stadt, die eher zu lieben und zu hassen, als zu begreifen und zu verlassen ist", wie er Wien selber einmal charakterisiert hat. (Einleitung zu Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen".) Er hat öfters Reisen gemacht, unter anderm nach Frankreich und Italien, wo er Venedig besonders zu bevorzugen scheint. Das ist alles. Um seine Dichtungen zu verstehen und zu genießen, brauchen wir auch das nicht. Denn seine Poesie erscheint mir unabhängig von seinem äußeren Leben, ein künstlerisches Schaffen, das in sich selbst abgeschlossen keiner äußeren Momente zu seinem Verständnisse bedarf. Doch möchte ich glauben, daß ein romanischer Einschlag in seinem Blute sich findet. Nicht nur wegen seines innigen Verhältnisses zur bildenden Kunst, nicht nur wegen seiner sorgfältigen Pflege und unbegrenzten Hochwertung der Form, nicht nur wegen seiner Neigung für italienisches Kostüm, insbesondere für das Venedigs im 16., 17. und 18. Jahrhundert, sondern mehr noch wegen seines feinen Verständnisses für eigenartige, durch und durch französische Schriftsteller, wie Balzac, Flaubert, Victor Hugo, sowie wegen seiner geistigen Verwandtschaft mit zwei künstlerischen Erscheinungen des heutigen Italiens, die er meiner Auffassung nach am besten von allen deutschen Beurteilern charakterisiert und gewürdigt hat: Gabriele d'Annunzio und Eleonora Duse.

Daß der größte Sprach- und Wortkünstler unter den lebenden italienischen Poeten in manchem verwandte Züge zeigt mit demjenigen, der deutschen Dichter, der zurzeit die Sprache am weichsten spricht, am feinsten nuanciert und am sichersten beherrscht, der aber auch Vers und Ausdruck zu einer stilistischen Vollendung erhebt, die derzeit keiner übertrifft und auch ein Stefan George nur auf dem engeren Gebiete der Lyrik erreicht, das ist wohl schon öfter betont worden. Ich habe schon früher einige Sätze der Artikel Hofmannsthals über d'Annunzio als für ihn selber zutreffend angeführt.[1]) Ich will hier noch einige weitere daraus zusammen-

[1]) Vgl. oben S. 7f.

stellen, die entweder die jetzt lebende Generation, der sie beide angehören, charakterisieren, oder aber von d'Annunzio gesagt ebensowohl für Hofmannsthal selber gelten können. „Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig." — „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der innern und äußern Lebensmächte, am wilhelm-meisterlichen Lebenlernen und am shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens oder man träumt. Reflexion oder Phantasie. Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten." — „Es gibt unzählige Dinge, die für uns nichts sind als Triumphzüge und Schäferspiele der Schönheit, inkarnierte Traumschönheit, von Sehnsucht und Ferne verklärt, Dinge, die wir herbeirufen, wenn unsere Gedanken nicht stark genug sind, die Schönheit des Lebens zu finden, und fortstreben, hinaus nach der künstlichen Schönheit der Träume." (Im vorhergehenden sind als solche Dinge genannt: Boticelli, die Trionfi des Lorenzo Medici, die Feenkönigin von Spenser, Ariosto.) — Das Leben „hat eine fürchterliche betäubende Fülle und eine fürchterliche demoralisierende Öde. Mit diesen zwei Keulen schlägt es abwechselnd auf die Köpfe derer, die ihm nicht dienen." — „Alle [Menschen d'Annunzios] haben einen gemeinsamen Grundzug: jene unheimliche Willenlosigkeit, die sich nach und nach als Grundzug des in der gegenwärtigen Literatur abgespiegelten Lebens herauszustellen scheint, jenes Erleben des Lebens nicht als einer Kette von Handlungen, sondern von Zuständen." — „Er [d'Annunzio] hat gegenüber dem Leben die Gebärde der Wenigen: es mit ganzer Seele als ein Ganzes fassen zu wollen, und in den ganzen Mantel gehüllt, nicht einen purpurnen Fetzen in der magern Hand, die dunkeln Wege hinunterzugehen." — „Er fühlt die innerste Schönheit und Traurigkeit der wechselnden Dinge und hat manchmal solche Gewalt über die Worte, daß sie ihm in die mystisch vielsagendste, die absolut schöne Periode zusammenfallen und einen flüchtigen Abglanz transcendenter, den Atem beraubender Vollkommenheit geben."

Daß das Auftreten Eleonora Duses in Wien (zum erstenmal

anfangs 1892) für den jungen Poeten zu einem Ereignis von nachhaltigem Eindruck wurde, das klingt aus allem, was er über sie geschrieben, deutlich hervor. Die so sensitiv moderne und dabei doch, wo es am Platze, so großartig stilisierende Kunst der hervorragenden Menschendarstellerin gab ihm neue Hoffnung, daß auch das Theater unserer Tage noch als eine Stätte großer und reiner Kunst wirken könne. Und er vergleicht die erste Duse-Woche in Wien mit der Woche der großen Dionysien im antiken Athen und sagt von den damaligen Athenern (was nun ebensosehr von den Duse-Zuschauern Wiens gelten soll): „In ihnen zitterten die Rhythmen der neuen Dithyramben: davon war in ihren Herzen allen ein ruheloser Rausch und unbestimmte süße Sehnsucht". (Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche.) Und die Wirkungen ihres Spieles schildert er: „Stimmungen mit neuen Farben jagten einander, und solange wir sie hörten, klangen die Saiten in uns mit, an denen selten ein Künstler rührt und nur einer, der sich selber tief aufreißt und die unnachahmlichen Töne der Nerven hat." (Ebenda.) Als nach zehn Jahren, 1903, die Duse wieder in Wien spielte und Hofmannsthal wieder über sie schrieb, da erschien ihm die Frau noch gewachsen. Fast wie eine symbolische Erscheinung stand sie nun vor ihm, eine Verkörperung der „Leiden unserer Zeit". „Mehr als jemals ging diesmal, während sie auf der Bühne stand und spielte, etwas Größeres vor, als das Schicksal dieser Figuren, etwas Allgemeineres, etwas von so hoher Allgemeinheit, daß es dem tragischen Leben erhabener Musik sehr nahe verwandt war." Und mit nachspürendem Feingefühl liest der Dichter aus dem Spiele der Tragödin, das größer ist als alles was sie spielt, die innere Tragödie der Frau heraus, die sich in ihrer Kunst „gegeben und nicht ausgegeben, ermüdet und nicht erschöpft" hat, und die „größer ist als die Schicksale, die sie darstellt", die weit hinausgewachsen ist über all die Erbärmlichkeiten und Äußerlichkeiten des heutigen Theaters und doch auf eben diesem Theater ihr Bestes geben muß. (Die Duse im Jahre 1903.) Aber wie in den Aufsätzen über d'Annunzio uns Worte begegnen, die den Verfasser ebenso und vielleicht mehr charakterisieren als den Besprochenen, so auch hier. Denn ich meine, auch Hofmannsthal gehört wie die Duse zu jenen Künstlern, von denen er am Ende eines ihr gewidmeten Aufsatzes sagt: „Die lebendigen Künstler gehen

durch das dämmernde, sinnlose Leben, und was sie berühren, leuchtet und lebt. — Gleichviel, ob sie mit neuen Worten Heimlichkeiten der Seele in Formeln fassen, oder ob sie das dumpfe Wogen in uns durch Harmonien heiligen, oder ob sie in verhallenden Worten und flüchtigen Gebärden das Unbewußte in uns zur Erkenntnis heben und in dionysische Schönheit tauchen." (Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche.)

7.

Wenn wir die größeren Dichtungen Hugo von Hofmannsthals nebeneinanderstellen, (wobei ich die Übersetzungen beiseite lasse, als deren wichtigste und schönste die drei Stücke aus der „Alkestis" des Euripides und das einaktige Schauspiel „Fuchs" von Jules Renard zu nennen wären) so ergeben sich ganz ungezwungen eine Reihe von Gruppen, die durch ein gemeinsames Kostüm jeweilen zusammengehalten werden. Es sind, abgesehen von den lyrischen Gedichten und den nicht zahlreichen Prosaerzählungen, die wieder je eine Gruppe für sich bilden, Dichtungen in dramatischer, oder sagen wir vielleicht besser, weil vorsichtiger und für mehrere genauer, in dialogischer Form. In der italienischen Renaissance spielen: „Gestern"; „Der Tod des Tizian"; „Die Frau im Fenster"; im Venedig des 17. Jahrhunderts: „Das gerettete Venedig"; im Venedig des 18. Jahrhunderts: „Der Abenteurer und die Sängerin"; zur Biedermeierzeit, etwa in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts: „Der Tor und der Tod"; „Der weiße Fächer"; „Das kleine Welttheater"; im Orient („in einer alten Stadt im Königreich Persien") ohne nähere Zeitbestimmung: „Die Hochzeit der Sobeide"; in der Antike: „Idylle"; „Elektra"; und zu dieser Gruppe gehört als innerlich verwandt, wenn auch auf einer Bühne Berlins in unsern Tagen sich abspielend, das „Vorspiel zur Antigone des Sophokles"; endlich in einer zeitlosen Märchenwelt: „Der Kaiser und die Hexe" (in mittelalterlich byzantinischem Kostüme); „Der Schüler" (eine Pantomime in mittelalterlich deutschem Kostüme); „Das Bergwerk zu Falun" (in einem schwedischen Hafenort spielend, ohne alle nähere Zeitangabe); „Der Triumph der Zeit" (ein Ballett, dessen irdische Vorgänge in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts und in den fünfziger Jahren sich abspielen).

Durch fast alle diese Dichtungen hindurch können wir zwei Arten von Menschen unterscheiden. Die einen empfinden das Leben als eine feindliche Macht und gehen daran zugrunde, so Claudio („Der Tor und der Tod“), Madonna Dianora („Die Frau im Fenster“), Sobeide („Die Hochzeit der Sobeide“), der Kaufmannssohn (in der Prosaerzählung: „Das Märchen der 672. Nacht“), so auch der Schwächling und Verräter Jaffier („Das gerettete Venedig“). Die andern, von festerem Bau und stärkeren Nerven bezwingen Welt und Leben und machen sie sich dienstbar. Das erreichen sie entweder durch Tat und Handeln, so der Schmied und der Kentaur („Idylle“), Klytämnestra und Orestes („Elektra“), Andrea („Gestern“), Messer Braccio („Die Frau im Fenster“), Ganem und Gülistane („Die Hochzeit der Sobeide“), der Abenteurer („Der Abenteurer und die Sängerin“), die Großmutter („Der weiße Fächer), der nur durch schmählichen Verrat fallende Pierre („Das gerettete Venedig“); oder sie erreichen es durch Handeln im früheren, durch Erkenntnis im späteren Leben, so der Wahnwitzige („Das kleine Welttheater“); oder durch Erkenntnis allein: der gelehrte Alchymist („Der Schüler“); oder durch Weisheit und Resignation, so der Kaufmann („Die Hochzeit der Sobeide“), der Kaiser („Der Kaiser und die Hexe“), der Gärtner („Das kleine Welttheater“). Wieder andere bezwingen das Leben durch die Kraft der Gestaltung, durch Verklärung durch die Kunst, so Tizian (und Böcklin: „Der Tod des Tizian“), so der Dichter und der Fremde („Das kleine Welttheater“), so schließlich auch Vittoria („Der Abenteurer und die Sängerin“); andere machen es sich dienstbar durch die Liebe: Belvidera („Das gerettete Venedig“), Fortunio und Miranda („Der weiße Fächer“), oder durch die von ihnen ausgehende dämonische Macht der Wollust: die Hexe („Der Kaiser und die Hexe“), Aquilina („Das gerettete Venedig“); und eine endlich bezwingt es durch die Kraft ihres Hasses: Elektra.

8.

Hofmannsthals Lyrik zeigt fast durchweg zwei für ihn besonders charakteristische Eigenschaften: einmal die mystische Versenkung in Wert und Wesen der Dinge, und dann eine raffiniert feine und schöne Form. Was ich in den einleitenden

Abschnitten als Grundlinien der Dichtung Hofmannsthals festzuhalten versuchte, das gilt ja vorzugsweise auch für seine Lyrik und ist an manchen Stellen mit Zitaten aus seinen Gedichten belegt worden. Ich darf mich daher hier kurz fassen, um so mehr, als die von ihm selbst herausgegebenen „Ausgewählten Gedichte“ (in zweiter Auflage 1904) nur eine sehr knapp bemessene Auslese enthalten und ein weit größerer Teil nur in den „Blättern für die Kunst“ oder andern zum Teil verschollenen und nur schwer erreichbaren Zeitschriften gedruckt ist. Schon die allerersten, 1890 veröffentlichten Gedichte sehen die Gegenwart öd und leer, glauben umsonst im Blicke der Geliebten Tiefe und Sehnsucht gelesen zu haben, beantworten die Frage: Was ist die Welt? mit: „Ein ewiges Gedicht . . .“, „Ein Buch, das du im Leben nicht ergründest“, stellen den Traum als höhere Wahrheit über die Wirklichkeit, finden jene tiefen Welten, wo Gewohntes und Alltägliches zum goldnen Reigen wird, und singen in Versen von wundersamem Wohllaut die Märchenschönheit Gülnare. Daß dabei mehrfach die später, soweit ich sehe, von Hofmannsthal nicht mehr angewandte Form des Ghasels gebraucht ist, möchte ich auch darum nicht unerwähnt lassen, weil ihre wahrhaft musikalische Weichheit und Fülle diese Gedichte würdig neben die wohllautendsten Ghaselen in deutscher Sprache stellen, die mir bekannt sind, neben die Heinrich Leutholds. Hofmannsthals Naturlieder, die nicht zahlreich sind, zeichnen mehr das Weiche, Gleitende, in Dämmerung Verschwebende des Abends und der Nacht, oder das Knospende, Drängende, Sprießende des Frühlings, als die großartigen und erhabenen Erscheinungen etwa des Sturmes und Gewitters oder die volle Farbenpracht des sonnigen Mittags. Höchstens daß er einmal in der bleiernen „Stille“ des dunstigen Meeres sich den brausenden labenden Sturm herbeisehnt. Und wie reizvoll und liebevoll auch solche Naturbilder gezeichnet sind, sie werden immer doch zum Symbol eines schwereren Gehaltes, und in mystischer Versenkung weiß der Dichter darin Tieferes zu schauen, was sich nicht Jedem offenbart. So wenn er die „Wolken“ schildert:

> Ein loses Schweifen . . .
> Ein Halb-Verstehn . . .
> Ein Flüchtig-Ergreifen . . .
> Ein Weiterwehn . . .

so wenn er in „Regen in der Dämmerung“ das ziellose Wandern in Sehnsucht und Leiden malt, oder in „Vorfrühling“ alles mitfühlt, was der Lenzwind in seinem Wehen berührt hat. So wenn er (Nox portentis gravida) das geheime Weben der Nacht, an Wundern reich, die Erde zu einem Tummelplatz des Vergangenen und des Künftigen, wie zu einer Freistatt angst- und lustvoller Liebe umgestalten sieht. So wenn er den Zauber der „Südlichen Mondnacht“ mit der eigenen Liebe Glück zu einem Bilde von traumhafter Schönheit zusammenwebt oder die wundersame Phantasiewelt seines Gartens („Mein Garten“) schildert. Nur selten gibt er rein Gedankliches, wie in jener Reihe von Distichen (in der „Zukunft“ 1898), welche über Dichter und Dichtung, Wert des Wortes und der Sprache, innere Kraft des dichterischen Stoffes Ergebnisse langer Gedankenarbeit in aller Kürze treffend aussprechen. Selten auch sind einfache, schildernde Gedichte, die bestimmte Erscheinungen mit unvergeßlicher Bildkraft festhalten, wie „Die Töchter der Gärtnerin“, „Die Beiden“, oder solche, wo der Dichter aus fremden Rollen heraus redet: „Melusine“, „Der Schiffskoch singt“, „Der Kaiser von China spricht“. Nur ganz ausnahmsweise einmal vermag dann derselbe Poet, der in seiner Lyrik wie in seiner ganzen Dichtung meist so gedankenschwer und tiefsinnig, manchmal auch mit schwerverständlicher Absonderlichkeit in feierlichen Rhythmen und langsamem Tempo würdevoll einherschreitet, auch ganz schlicht und einfach zu singen, wie etwa in den „drei kleinen Liedern“ (Jugend, März 1900), die ganz im Tone des Volksliedes gehalten sind.

Sein Eigenstes als Lyriker gibt er zweifellos in den tiefmystischen Gesängen, denen gegenüber der Beurteiler, wenn er ehrlich und aufrichtig seines Amtes walten will, am besten die Feder aus der Hand legt. Denn, wie Felix Poppenberg einmal über diese Gedichte von „orphischer Dunkelheit“ sagt, sie „wollen nicht gedeutet sein, sie wollen nicht verkünden“, sondern „Gefühle wecken, Unnennbares erklingen lassen“. Von ihnen gelte, was Stefan George von seinen eigenen Gedichten gesagt: „Sie enthalten die Spiegelungen einer Seele, die vorübergehend in andere Zeiten und Örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat“. (Neue deutsche Rundschau, Januar 1899.) Hier sollen aus dieser ganzen, umfangreichsten und meines Erachtens wertvollsten weil eigenartigsten Gruppe der Lyrik

Hofmannsthals nur einige wenige genannt sein: Das vielangefochtene, schwerverständliche: „Den Erben laß verschwenden“, das mir tiefgeheimste Lebensgesetze in dunkeln Bildern mächtig aber unklar — mehr durch Ahnung als durch Gestaltung — auszusprechen scheint; die wundersamen „Terzinen“ über die Vergänglichkeit und die geheimnisvollen Zusammenhänge alles Lebens und alles Geschehens, die noch stärker anklingen in dem ganz von heimlicher Schönheit getränkten „Manche freilich müssen drunten sterben . . .“; dann die prachtvolle, in schlichten Worten Tiefstes berührende „Ballade des äußeren Lebens“; der seltsame, farbenprächtige „Traum von großer Magie“; der von Bewußtsein glücklicher Liebe zum Erfassen des ganzen großen Weltlebens, seines überquellenden Reichtums und seiner unstillbaren Angst vorschreitende Monolog „Der Jüngling und die Spinne“; oder jene an herrlichen Bildern reiche in dionysischer Lebensauffassung machtvoll dahinrauschende Vision „Leben“. Es hat keinen Zweck, hier noch weitere dieser Dichtungen aufzuzählen, der kurze Hinweis muß genügen. Ich halte es für unmöglich, denen, die sie nicht kennen, sie irgendwie nahe zu bringen. Denn es sind Gedichte, die, wenn wir ihr Bestes und Eigenstes empfangen sollen, nicht nur gelesen und als Kunstwerke genossen werden, sondern vielmehr erlebt werden wollen. Wie sie in ihrer Reife und Fülle tiefste Erlebnisse in Wort und Bild zu fassen versuchen, so muß der Empfangende gestimmt sein, solcher Tiefe Widerhall aufnehmen zu können, und nicht jeder Tag und jede Stunde gibt solche Empfänglichkeit. Wo sie aber zu guter Stunde uns berühren, da schlagen sie Saiten an und bringen Harmonien zum klingen, die uns selbst unbewußt, bislang lautlos in unserm Innern schliefen, und wir schauen hinein in Tiefen wundersamer Zusammenhänge, als ob ein neuer Sinn des Lebens sich uns erschlösse. Und da mag es wohl geschehen, daß wir mit dem Dichter uns gestehen:

. . . . . daß schönste Tage
Nur jene heißen dürfen, da wir redend
Die Landschaft uns vor Augen in ein Reich
Der Seele wandelten . . . (Botschaft.)

9.

Nur selten hat sich bis jetzt Hofmannsthal als Dichter in ungebundener Rede, als Erzähler in Prosa vernehmen lassen. Ein halbes Dutzend Novellen und novellenähnlicher Gebilde von ihm sind, soweit ich sehe, vorhanden, von denen kürzlich vier in einem Bändchen gesammelt erschienen. Die älteste ist „Das Glück am Weg“ (1893). Ein feines Stimmungsbild in schöner, einfacher Prosa: Bei einer Fahrt im Mittelmeer sieht der Dichter vom Schiffe aus durch sein Fernrohr auf einer vorüberfahrenden Yacht eine schöne Frau, die er zu kennen glaubt und in der sein Glück und sein Leben an ihm vorbeifährt und verschwindet. Das einfache Motiv, zart und eindringlich behandelt, ergibt ein kurzes entzückendes Stückchen Poesie. — Die nächste Novelle, wohl die wertvollste und eigenartigste von allen, ist „Das Märchen der 672. Nacht“ (1894). Die Geschichte vom Leben und Tod des reichen Kaufmannssohnes, eine Verschlingung realer und fantastischer Momente von ganz seltsam suggestiver Wirkung, die an den großen Zauberer in diesem Gebiete deutscher Dichtung, an Ernst Theodor Amadeus Hoffmann erinnert. Das Ganze hat etwas von der spukhaften Wirklichkeit eines sehr lebhaften Traumes, und das Leben des Helden selber, das sich nirgends recht fest in die reale Erscheinung fügen will, behält etwas Traumhaftes. Seinem ganzen zurückgezogenen Dasein, seinem Verhältnis zu seinen Dienern haftet etwas Unwirkliches an. Sehr schön ist der Augenblick herausgearbeitet, wo der Kaufmannssohn sein kleines Hausmädchen im Spiegel sieht; von da an wird er die Sehnsucht nach ihr nicht mehr los, eine Sehnsucht, die doch ohne Verlangen ist. Ein anonymer Brief, der seinen Diener eines Verbrechens beschuldigt ohne irgend welche genauere Angaben, steigert seine Nervosität. Und nun folgt als Hauptsache der wieder ganz traumhaft wirkende Spaziergang des Kaufmannssohnes: er verliert sich in die Winkelquartiere der Stadt, macht bei einem kleinen Juwelier Einkäufe, sieht von dessen Hinterzimmer aus verlockende Gewächshäuser im Nebengarten und läßt sich dahin führen. In einem dieser Treibhäuser findet er ein vierjähriges Kind, das seinem fünfzehnjährigen Hausmädchen ähnlich sieht,

und das ihn einsperrt. Er findet eine andere Tür, flieht durch ein abenteuerliches Gewirr von Treppen und Gängen und Brücken, gelangt schließlich in einen Kasernenhof und wird da vom Hufschlag eines bösartigen Pferdes so getroffen, daß er kurz darnach in einem muffigen Kasernenzimmer stirbt. — So wiedergegeben mag die Geschichte wohl ganz unbedeutend erscheinen; in des Dichters Fassung ist sie von so seltsamer Eindringlichkeit, daß sie uns lange verfolgt und nicht losläßt.

Wieder einfach schildernd mit guter Beobachtung zeichnet ein Stimmungsbild „Das Dorf im Gebirge“ (1896), worin besonders in der Gegenüberstellung des pflügenden Bauern und der städtischen Tennisspieler der Gegensatz ländlicher Arbeit und städtischen Müßigganges typisch und doch echt künstlerisch, d. h. durchaus bildhaft gestaltet ist. Die „Reitergeschichte“ (1898) erzählt eine Episode aus dem oberitalienischen Kriege von 1848 mit packender Lebendigkeit. Das „Erlebnis des Marschalls von Bassompierre“ (1900) gibt die auch von Goethe in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ verwertete Geschichte aus dessen „Journal de ma vie“, jenes pikante Liebesabenteuer, das im Zimmer der beiden Pesttoten ein so grausiges Ende nimmt, in lebendiger Weise wieder. „Ein Brief“ (1901) ist das Schreiben des Lord Philipp Chandos an Francis Bacon vom 22. August 1603, worin sich der Schreiber „bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichts auf literarische Betätigung“ entschuldigt. Vielleicht in seinem schöngefügten Periodenbau und der durchsichtigen Entwicklung der Gedanken das feinste Stück Prosa aus Hofmannsthals Feder. Man gestatte mir zum Beweise dessen einige Sätze aus der Auseinandersetzung über die Unzulänglichkeit aller sprachlichen Mittel für den wirklichen Ausdruck der Empfindung anzuführen: „Ich muß Sie um Nachsicht für die Alltäglichkeit meiner Beispiele bitten. Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen,

das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. Ja, es kann auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes sein, der die unbegreifliche Auserwählung zuteil wird, mit jener sanft und jäh steigenden Flut göttlichen Gefühles bis an den Rand gefüllt zu werden.“ Er spricht im weiteren davon, daß eine Zusammensetzung von Nichtigkeiten, wie eine halbvolle Gießkanne im Schatten eines Nußbaumes und ein Schwimmkäfer auf ihrem Wasser „mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert, von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen mich durchschauert, daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen . . . In diesen Augenblicken wird eine nichtige Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkrümmter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein mir mehr, als die schönste hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist. Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. Es erscheint mir alles, alles was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. Auch die eigene Schwere, die sonstige Dumpfheit meines Hirnes erscheint mir als etwas: ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffern, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfingen, mit dem Herzen zu denken . . .“ Den Grund, weshalb Chandos nicht mehr als Schriftsteller auftreten kann, läßt ihn Hofmannsthal in die Worte fassen: „nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde.“

Ich habe diese Sätze deshalb hier mitgeteilt, weil sie den Blick schärfen für die beiden, wie ich glaube entscheidenden Merkmale in Hofmannsthals Schaffen: die mystische Gefühlsvertiefung und Verinnerlichung und die symbolische Ausdrucksweise seiner Poesie. Denn als Mystiker und Symboliker hat er sein Bestes gegeben, und wenn in seinen größeren Dichtungen noch eine starke Fähigkeit plastischer Gestaltung dazutritt, so ist es doch auch da immer „der Geist, der sich den Körper baut“[1]) und das Innenleben, die Psyche seiner Gestalten ist und bleibt ihm überall das Entscheidende, für ihren Wert und ihr Geschick Ausschlaggebende.

10.

Mehr und mehr wenden sich in unserer Zeit die Blicke der deutschen Dichter, die aus dem Naturalismus hinausstreben, der Welt der italienischen Renaissance zu. Dabei treten zwei verschiedene Auffassungen jener gewaltigen Epoche der großen Kunst und des großen Lebens deutlich zutage, die wir am klarsten und knappsten mit den Namen der beiden Männer nebeneinanderstellen, die zu ihrer Zeit einmal nebeneinander als Lehrer an derselben Hochschule gewirkt haben, wobei der Jüngere, selbst schon Professor, nicht verschmähte, zu den Füßen des Älteren zu sitzen: Jakob Burckhardt und Friedrich Nietzsche. Kein Zweiter hat uns mit solcher Anschaulichkeit und Eindringlichkeit in der italienischen Renaissance die Zeit der großen Kunst verehrend erschauen lassen wie Jakob Burckhardt, worin erst in neuester Zeit ihm in seinem früheren Schüler Heinrich Wölfflin ein würdiger Nachfolger erwachsen ist; kein Zweiter hat so viel dazu beigetragen, in ihr die Zeit des großen Lebens (wenn auch mehr mittelbar als Lebensvorbild eines nur allzuoft mißverstandenen Übermenschentums) zu sehen, wie Friedrich Nietzsche. Hugo von Hofmannsthals Renaissance ist viel mehr die der großen Kunst als die des großen Lebens, der Dichter steht viel sicherer und fester auf dem von Jakob Burckhardt geschaffenen Boden als auf dem Friedrich Nietzsches. Denn vor allem das große schöpferische Vermögen, die ausgesprochene Künstlerschaft jener einzigen Zeit haben es ihm angetan und

[1]) Wallensteins Tod. Akt III. Szene 13 (Vers 1813).

die Fähigkeit ihrer Menschen, auch aus dem Leben ein Kunstwerk zu gestalten. Nur eine einzige Gestalt unter allen Renaissancemenschen Hofmannsthals zeigt Züge, die an die großen Condottieri erinnern, an die Übermenschen der Tat, die Wollust und Grausamkeit, Feldherrntum und Kunstgenuß, Blutgier und Dichterträume zu vereinen verstanden: Messer Braccio (in „Die Frau im Fenster") und auch er ist ganz im Hintergrund gehalten, mehr nur Werkzeug der Katastrophe, als in voller Rundung hervortretende Eigenpersönlichkeit. Nur eine einzige Gestalt verkörpert ferner die religiöse Extase, den Glaubensfanatismus, wie er uns so typisch etwa in Savonarola entgegentritt: Marsilio (in „Gestern"), der als ein Nachfolger Savonarolas dessen Geist aufs neue über das Italien der Hochrenaissance verbreiten will. Die andern alle, die Maler und Dichter und Musiker, die Virtuosen des Genusses und die Frauen, deren Schönheit zu Liebe entflammt und zu künstlerischem Schaffen begeistert, sie leben ausschließlich der Kunst und jenem mit allen Mitteln zu üppiger Schönheit erhöhten Genusse des Lebens, der in solcher Verfeinerung selber als Kunst erscheint.

Die einaktige dramatische Studie „Gestern" spielt in Imola „zur Zeit der großen Maler". Eine Dichtung von solcher Reife und Abgeklärtheit, von einer so sicheren Herrschaft über das Leben, daß gewiß niemand auf einen Siebzehnjährigen als Verfasser schließen würde. Sie ist schon 1891 geschrieben und gedruckt, von wenigen lyrischen Gedichten abgesehen das erste, was Hofmannsthal vor die Öffentlichkeit gebracht hat, in gewissem Sinne auch heute noch von ihm nicht übertroffen. Solcher fast unglaublichen Frühreife gegenüber möchte man mit Livio (im „Weißen Fächer") dem Dichter selber zurufen:

> Zuweilen muß ich staunen, wenn ich denke,
> Daß du so jung, kaum älter als ich selber,
> Mich soviel Dinge lehren kannst.

Das Hauptmotiv dieser Erstlingsdichtung ist: Andrea, der nur an die Wahrheit des Heute glaubt, nur im Genuß der Stunde und des Augenblicks lebt, muß durch den Verrat des Weibes, das er liebt, die Macht des Gestern, das Fortleben und Weiterwirken des Vergangenen erkennen lernen. Derselbe Mann, der als den Kern seiner Lebensauffassung mit innerster Überzeugung ausspricht:

Vergiß das Unverständliche, das war:
Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!
Laß dich von jedem Augenblicke treiben,
Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben;
Der Stimmung folg, die deiner niemals harrt,
Gib dich ihr hin, so wirst du dich bewahren,
Von Ausgelebten drohen dir Gefahren:
Und Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt!

und:

Sein selbst bewußt ist nur der Augenblick,
Und vorwärts reicht kein Wissen, noch zurück!
Und jeder ist des Augenblickes Knecht,
Und nur das Jetzt, das Heut, das Hier hat Recht!

Derselbe Mann kommt, als ihn durch die Untreue eines Jetzt und Heut und Hier seine Geliebte betrogen hat, als sie ihn nun umsonst anfleht, dies einmalige ‚Gestern‘ zu vergessen, zu der Erkenntnis der Warheit:

Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein
Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:
Es ist, so lang wir wissen, daß es war . . .
Und heute — gestern ist ein leeres Wort.
Was einmal war, das lebt auch ewig fort.

Eben dieser Andrea ist ausgezeichnet charakterisiert — als der überlegene Genußmensch, dem alles nur zur Erhöhung seines Ich dienen muß; dem als Freunde nur die Menschen gelten, in denen „wir klarer unser Selbst erkennen“; der auch in einer Szene, in der als der einzigen dieser Art die großen Gegensätze der Zeit: fanatische Askese und überschäumende Genußfreudigkeit in wirksamen Gegensatz gestellt sind, den Schwärmer Marsilio aufnimmt und ihm seinen Schutz verspricht, weil er auch in dieser ihm fremden Geistesrichtung ein neues ihm noch unbekanntes Moment des Genusses ahnt; der in seiner überlegenen Ironie die Freunde wie Schachbrettfiguren hin und her schiebt und der Lüge eine begeisterte Lobrede widmet. Aber so fest und sicher er sich glaubt, auch er muß doch das ewige Gesetz alles Lebens, den folgerichtigen Zusammenhang alles menschlichen Handelns und alles irdischen Geschehens in seiner unerbittlichen Wirksamkeit erkennen und anerkennen.

Gerade jene Fähigkeit aber, sich nur dem Augenblick und seiner Stimmung restlos hingeben zu können, sie befähigt Andrea auch zu einem selten vielseitigen, einem Andern kaum in dieser Ausdehnung und dieser jeweiligen Intensität erreichbaren Genusse der Kunst. Er sagt:

Mir ist vor keinem meiner Triebe bange:
Ich lausche nur, was jeglicher verlange!
Da will der eine in Askese beben,
Mit keuschen Engeln Giottos sich umgeben,
Der andere will des Lebens reife Garben,
Des Meisters von Cadore heiße Farben,
Des dritten tolle Laune wird verlangen
Nach Giorgioneskem Graun, Dämonenbangen;
Der nächste Tag wird Amoretten wollen
Mit runden Gliedern, Händchen, rosig vollen,
Und übermorgen brauch' ich mystisch Sehnen,
Mit halben Farben, blassen Mädchen, Tränen . . .

Es würde zu weit führen, hier die verschiedenen Gestalten der Dichtung im einzelnen zu charakterisieren; sie sind, mehrfach nur mit ganz knappen Strichen, so rund und lebendig vor uns hingestellt, daß wir ihrer nicht mehr vergessen können. Nur ein Wort sei noch anzuführen gestattet, das Fantasio der Dichter spricht und das einen Grundakkord nicht nur dieser, sondern aller Dichtung Hofmannsthals voll erklingen läßt. Fantasio redet davon, daß die meisten durchs Leben hingegangen, „ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern . . . in einem Leben ohne Sinn verloren“:

Und selten nahet, was sie Gnade nennen,
Das heilige, das wirkliche Erkennen,
Das wir erstreben als die höchste Gunst
Des großen Wissens und der großen Kunst.

* * *

Dem gestaltenreicheren „Gestern“ gegenüber erscheint „Die Frau im Fenster“ sehr viel einfacher. Es ist eigentlich nur eine große Soloszene, fast nur ein Monolog der Heldin, die beiden anderen Personen, ihre Amme und ihr Gemahl, dienen nur dazu,

bedeutsame Wendungen in ihrer Stimmung auszulösen, die Amme die Wendung von der irdischen Liebe zur göttlichen, zum religiösen Gefühle, und damit verbunden die Wendung zu Todesgedanken, Messer Braccio dagegen die furchtbare Wendung von seliger Liebe zu unseligem Tode. Das Ganze gibt nur die letzte Szene einer Liebestragödie, läßt darin aber alle Stimmungen einer solchen von zitternder Erwartung bis zu jubelnder Seligkeit und jammervollem Tode voll anklingen. Die Anregung und den Stoff gab dem Dichter eine kurze Stelle aus Gabriele d'Annunzios stimmungsvollem Einakter: „Traum eines Frühlingsmorgens". Dort fragt die Wahnsinnige: „Ihr kennt doch die Geschichte von Madonna Dianora?" — der Arzt antwortet: „Nur undeutlich. Ich erinnere mich nicht mehr . . ." Und die Wahnsinnige erzählt sie auf ihre Weise: „Sie liebte Palla degli Albizzi, einen Jüngling. In den mondlosen Nächten warf sie ihm von der Brüstung jener Säulenhalle eine seidene Leiter in den Garten, fein wie ein Spinngewebe und stark wie Panzerketten. Ach, ich weiß es, wie sie von der Brüstung den glühenden Lippen jenes süße, nackte, mandelförmige Gesicht darbot, halb umschlossen von der goldenen Schale . . . Aber eines Nachts überraschte sie Messer Braccio, zog die mitschuldige Leiter zurück, machte daraus eine Schlinge für ihren geneigten Hals. Und Dianora baumelte von der Brüstung herab, die ganze Nacht, unter den Augen der Sterne, beklagt von den Nachtigallen . . ."[1]) Daraus ergibt sich Hofmannsthal das Bild, das ihn fesselt: Die Frau in heißer Sehnsucht den Geliebten erwartend im Fenster ihres Balkons, und der Gatte, der fast wortlos sein rächendes Henkeramt vollzieht. Die Stimmung ungeduldiger Liebeserwartung ist im ersten Monolog Dianoras wunderbar getroffen, in stets neuen,

---

[1]) la demente: Voi conoscete la storia di Madonna Dianora?
il dottore: Vagamente. Non ricordo più . . .
la demente: Ella amava Palla degli Albizi, un giovinetto. Nelle notti senza luna, dalla ringhiera di quella loggia ella gli gettava nel giardino una scala di seta, sottile come una tela di ragno, forte come una cotta d'arme. Ah, io lo so com'ella offriva dalla ringhiera alle labbra ardenti quella soave mandorla nuda del suo viso, semichiusa nel guscio d'oro . . . Ma una notte Messer Braccio la colse, ritrasse la scala complice, ne fece un capestro per il collo chino. E Dianora penzolò dalla ringhiera, tutta la notte, sotto gli occhi delle stelle, lamentata dagli usignuoli . . . (d'Annunzio, Sogno d'un mattino di primavera. Scena Terza.)

sich verfeinernden und steigernden Bildern gibt sie ihrer Sehnsucht feurige und überzeugende Sprache. Und wenn sie ihr offenes Haar vom Balkon herabfallen läßt, so denken wir der anderen großen Liebenden, die des Nachts vom Balkon und aus dem Fenster herunter Haar und Schleier dem Geliebten zuwerfen, Shakespeares Julia und Maeterlincks Melisande. Und wenn sich in ihren Flammenworten die unbedingte Sicherheit leidenschaftlicher Liebe ausprägt:

> Ich könnte gehn am schmalen Rand der Mauer
> Und würd' so wenig schwindlich als im Garten.
> Fiel ich ins Wasser, mir wär' wohl darin
>
> — — — — — — — — — — — — —
>
> Ja müßt' ich meine Tage eingesperrt
> In einem halbverfallenen Gemäuer
> Im dicken Wald verbringen, wär mir doch
> Die Seele nicht beengt . . .

so denken wir einer andern Schwester Dianoras, die auch in ihrer großen Liebe sich so sicher fühlt, der Hero Grillparzers[1]), die ihre fernen Eltern wohl und glücklich weiß:

> Aufs Zeugnis einer seligen Empfindung
> Die mich durchströmt, mein Wesen still verklärt.

Während aber Dianora im Vorgefühl kommenden Liebesglücks mit der Strickleiter spielt, gesellt sich die Amme zu ihr, und aus deren Geschwätz tritt mit unheimlicher Schärfe das Bild Messer Braccios, des unter allen stärksten aber auch rohen und jähzornigen Mannes hervor. War bis dahin alles in lyrische Stimmung aufgelöst, und eingetaucht in das heiße Licht einer großen Liebesleidenschaft, so wird nun durch die Art, wie Messer

---

[1]) In der Einleitung, die Hofmannsthal zu „Des Meeres und der Liebe Wellen" („Auf ewig klingt hier ein Saitenspiel von Liebe") geschrieben hat, sagt er von Grillparzer: „Ihm allein war der Schlüssel gegeben, den nur der Musiker besitzt: der mit der Unmittelbarkeit des Fühlens die Tür ins Namenlose aufschließt. — Er allein, auf sonderbarem Pfade willenlos hinschweifend, fand so tief hinein in den Kern des Lebens . . . er trank die Harmonien, darin Tod und Leben zusammenfließen, um einen Schritt näher der Quelle, als seine männlicheren Brüder, die wenigen anderen tragischen Dichter der Deutschen."

Braccio geschildert wird, die tragische Stimmung banger Erwartung eines kommenden Unheils erweckt: das lyrische Gedicht wird zur dramatischen Szene. Durch die Erzählung der Amme von dem spanischen Predigermönch und von der packenden Wirkung seiner Beredsamkeit, werden auch Dianoras Sinne vom Irdischen weg aufs Ewige hingelenkt, und als die Amme sie einen Augenblick allein läßt, denkt sie „Gedanken, die ein Mensch in seiner Todesstunde denkt.“ Aber mit der endgültigen Entfernung der Amme tritt auch diese Gedankenreihe zurück, es war doch nur ein fremder Tropfen in ihrem Blute, und von dem Prediger, dessen Stimme die Amme an die Pallas degli Albizi erinnerte, laufen Dianoras Gedanken zurück zu dem geliebten Palla selber. Jetzt erst, nachdem wir auf ihn so gespannt geworden, schildert sie ihn als einen König des Lebens von unerschöpflicher Güte, von unwiderstehlicher Fröhlichkeit. Und nun, da die Sehnsucht am höchsten gestiegen, da sie in bebender Erwartung die Leiter hinuntergelassen, steht plötzlich lautlos hinter ihr in der Türe ihr Gatte Messer Braccio. Nach einem stummen, eindrucksvollen Spiel und der in knappster Fassung gegebenen Aufklärung, daß Braccio alles weiß, dringen in der Erwartung sicheren Todes allerlei Jugenderinnerungen auf sie ein, beichtet sie eine Sünde der Hoffahrt und bekennt sich stolz zu ihrer Leidenschaft:

Einmal darf eine Frau
So sein wie ich jetzt war, zwölf Wochen lang,
Einmal darf sie so sein! Wenn sie vorher
Des Schleiers nie bedurfte, ganz gedeckt
Vom eignen Stolz, so wie von einem Schild,
Darf sie den Schleier einmal auch wegreißen
Und Wangen haben, brennend wie die Sonne.

Und noch einmal kehrt, bevor Braccio ihr die Schlinge um den Hals wirft, das Motiv der sehnsüchtigen Erwartung des Geliebten, das vom ersten Anfang an die ganze Dichtung durchzog und beherrschte, in gesteigerter Leidenschaft in ihren letzten Worten wieder. Dianoras Gestalt hat für mich etwas unaussprechlich Rührendes; wenn über ihrem schrecklichen Tode der Vorhang gefallen ist, klingen uns noch einmal die süßen Worte im Ohr, mit welchen d’Annunzios Wahnsinnige die von Desiderio da Settignano ausgeführte Büste der Dianora schildert:

„Ihr Gesicht ist wie eine Mandel mit halboffener Schale, in deren Grunde die zarte Frucht erscheint. Ganz umhüllt von glänzendem Haar, wie von einer Schale, bis zum Kinn, und die Haare sind umschlossen von einem Netze: man kann nicht anders als weinen bei ihrem Anblick.“ [1])

* * *

Kürzer darf ich mich fassen über den „Tod des Tizian“, da ich darauf schon mehrmals in der einleitenden Charakteristik verwiesen habe. [2]) Auf dem Hintergrunde Venedigs erhebt sich der Garten des Tizian, von dessen Terrasse seine Schüler auf die in Abenddämmerung und Schlaf versinkende Stadt eines gesteigerten Sinnenlebens und eines gesteigerten Sinnengenusses herniederblicken. Das ist der Schauplatz dieser Dichtung, die wie keine andere Hofmannsthals Wert und Wesen bildender Kunst in glühender, ja trunkener Begeisterung feiert. In scharfer Scheidung werden die Sinnenmenschen des bloßen materiellen Genusses, die dumpfe, stumpfe Menge, und die Sinnenmenschen der schaffenden Tat, die Künstler, gegeneinander gestellt: die Welt da unten, sagt Desiderio,

> Ist ekelhaft und trüb und schal, erfüllt
> Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
> Und ihre Welt mit unsern Worten nennen . . .
> Denn unsere Wonne oder unsere Pein
> Hat mit der ihren nur das Wort gemein.

Selbst ihr Schlaf, ein bloßes „Austerndämmern“, ist etwas wesentlich anderes als der des Künstlers, der reich ist an Träumen, an goldenen Bildern, an titanischen Gedanken. Darum ist Tizians Garten, das Reich der Kunst, abgeschlossen von der Welt durch hohe Gitter, durch deren Blumengeranke man das Außen „ahnen mehr als schauen“ soll. Und gerade in dieser Abgeschlossenheit vom Tagesleben, in dieser Erhöhtheit darüber liegt der Reiz und das Geheimnis alles großen Kunstschaffens:

---

[1]) Ah quel suo viso! Se lo vedeste! È come una mandorla dal guscio semiaperto in fondo a cui appare il frutto tenero. È tutto inviluppato nei capelli lisci, come in un guscio, sino al mento, e i capelli sono chiusi in una reticella . . . Non si può non piangere nel guardarlo . . . (d'Annunzio, Sogno d'un mattino di primavera. Scena terza.)

[2]) Vgl. S. 3, 14, 19f.

Das ist die Lehre der verschlungenen Gänge.
Das ist die große Kunst des Hintergrundes
Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter.
Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
So schön die dunklen Worte toter Dichter
Und alle Dinge, denen wir entsagen.
Das ist der Zauber auf versunknen Tagen
Und ist der Quell des grenzenlosen Schönen,
Denn wir ersticken, wo wir uns gewöhnen.

Und nun wird in herrlichen Worten der große schaffende Künstler als das Höchste der Welt gepriesen, als der eigentliche Schöpfer des Lebens. Wenn Desiderio schon früher ausgerufen:

Der Tizian sterben, der das Leben schafft!
Wer hätte dann zum Leben Recht und Kraft?

so wird nun der Künstler gefeiert als der Deuter alles Sinns im Naturgeschehen, als der einzige Lehrer des Lebens, der dieses Namens wahrhaft würdig ist.

Wer lebt nach ihm, ein Künstler und Lebendiger,
Im Geiste herrlich und der Dinge Bändiger
Und in der Einfalt weise wie das Kind?

Nachdem so mit allem Nachdruck der schaffende Meister an den höchsten Platz gerückt ist, folgen mit starker Wirkung die Verse, in denen Giannino, während drinnen Tizian scheidet, von innerem Schauer durchschüttert, das Unbegreifliche und Unentrinnbare des Todes zu fassen sucht und zu sehen glaubt, wie ein Dunkel aus der Luft sich niedersenkt. Aber mild und versöhnend wie in weich verhallenden Harfenakkorden deutet Lavinia, des Meisters Tochter, das Geheimnis des Todes:

Ich seh kein Dunkel. Ich seh einen Falter
Dort schwirren, dort entzündet sich ein Stern
Und drinnen geht ein alter Mann zur Ruh . . .

Schönheit schaffen und Schönheit erkennen: darin liegt der höchste Wert und der letzte Sinn des Lebens. Nur, wer dazu berufen, lebt sein Leben wirklich. Und der es so gelebt, ist unsterblich. Mit großer Eindringlichkeit in Versen von berauschender Pracht und bezaubernder Anmut verkündet der

Dichter diese Lehre einer ausschließlich künstlerischen Wertung des Lebens, einer ausschließlich ästhetischen Anschauung der Welt. Auch wer diesen Standpunkt nicht teilt, wird doch, so meine ich, dem hohen dichterischen Wert dieses in kleinstem Umfange so reichen Werkchens anerkennen und wird verstehen, daß es auf schönheitsdurstige, von der oft so brutalen und häßlichen Wirklichkeit unseres Lebens angewiderte Seelen als Verkündigung eines reinen und hohen Lebensideals wirken kann, und daß solchen ein Sichretten aus der Stadt, „da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit", in den gitterumschlossenen Garten des Tizian als höchstes Lebensziel erscheint.

11.

Die Traum- und Märchenstadt Venedig muß auf einen Dichter von der Art Hofmannsthals große Anziehungskraft ausüben. Von den italienischen Poeten hat keiner ihren so einzigartigen und doch so schwer faßbaren Zauber feiner und packender wiederzugeben verstanden, als der größte Künstler des Wortes unter allen lebenden Italienern: Gabriele d'Annunzio, der, auch darin Hofmannsthal verwandt, ein so selten feiner Kenner und Genießer bildkünstlerischer Werke und ihrer verborgensten Reize ist. So hat denn auch der Wiener Dichter die alte Meereskönigin in den Lagunen dreimal zum Schauplatz seiner Dichtungen sich erwählt. Das eine Mal, in dem schon besprochenen „Tod des Tizian", ist es Venedig zur Zeit seiner höchsten Blüte, in der vollsten Entwicklung der Hochrenaissance, das den Hintergrund bildet; das zweitemal Venedig in schwerer politischer Erschütterung am Anfang des 17. Jahrhunderts, in dem einem älteren englischen Drama frei nachgedichteten Trauerspiel „Das gerettete Venedig"; das drittemal Venedig zur Zeit eines schon weit, wenn auch noch nicht bis zum tiefsten Stande der Erniedrigung fortgeschrittenen Verfalls, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als Schauplatz des zweiteiligen Einakters „Der Abenteurer und die Sängerin".

Auf dem Titelblatt des Trauerspiels „Das gerettete Venedig" lesen wir die Bemerkung: „Nach dem Stoffe eines alten Trauerspiels von Thomas Otway." Otways 1682 erschienenes Stück „Venice preserv'd", zweifellos die reifste und künst-

lerisch wertvollste Schöpfung des 1685 als ein dreiunddreißigjähriger im Elend verstorbenen Dichters, pflegt man in Literaturgeschichten als das beste englische Trauerspiel nach Shakespeare zu bezeichnen. Und in der Tat ist es ausgezeichnet durch lebendige Charakteristik und eine fesselnde, wenn auch zeitenweise etwas lahm sich fortschleppende Handlung, deren Stoff aus Saint Reals „Geschichte der venezianischen Verschwörung von 1618“ [1]) herstammt. Allerdings erhebt sich gegen diesen Stoff, wie ihn Otway gefaßt hat, sogleich ein schwerwiegendes Bedenken: Im Mittelpunkt des Ganzen steht der Verräter, der seine Freunde und Genossen dem Tode ausliefert. Der Schwächling hat, selbst wo er mit allem Zauber der Liebenswürdigkeit auftritt (man denke beispielsweise an Weislingen in Goethes „Götz von Berlichingen“), auf der Bühne immer einen schweren Stand, wird er nun gar aus Schwäche zum Verräter an beschworener Freundestreue, so vermag selbst die höchste dichterische Kunst ihn kaum dem Leser und Hörer sympathisch zu gestalten. Daß er uns durch fein psychologische Analyse verständlich und ans der inneren Notwendigkeit seines Wesens entschuldbar erscheine, ist schon eine hohe, außergewöhnliche dichterische Kraft erheischende Forderung. Sie zu erfüllen, hat bereits Otway erstrebt, und bis zu einem hohen Grade ist es ihm auch gelungen. Hier setzt nun Hofmannsthal ein und erzielt durch seine größere Feinheit in der Schilderung des Innenlebens noch eine merkbare Steigerung: Wenn wir schon Otways Jaffier — so heißt der Verräter — vollauf verstehen können, so wird daraus bei Hofmannsthal ein so starkes Mitleben, daß solches Verstehen seiner Schwäche bis zum Verzeihen der als echt menschlich erkannten Schuld sich steigert. Jenen letzten Schritt weiter, wodurch das

---

[1]) Saint Real, Conjuration des Espagnols contre la republique de Venise en l’année 1618. Paris 1674. Eine deutsche Übersetzung von Ludwig Ferdinand Huber erschien im I. Bande der von Schiller herausgegebenen „Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen“. Leipzig 1788. Zu Schillers eigener Beschäftigung mit dem Stoffe vgl. meine Miscelle „Schiller und das gerettete Venedig“ im Schillerheft von Max Kochs „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte“ 1905. Ebendort habe ich auch die mir bekannten älteren deutschen Übersetzungen von Otways Drama zusammengestellt. Eine historisch getreue, urkundlich belegte Darstellung gab erst Leopold von Ranke in seiner Schrift von 1831 (abgedr. in Sämtl. Werke, Bd. 42. Leipzig 1878).

Verzeihen zur Bewunderung einer an sich schlimmen, aber großen oder doch notwendigen Tat wird, läßt uns auch der heutige Dichter nicht tun. Dazu war der Stoff als solcher zu wenig geeignet; denn es fehlt der Persönlichkeit wie dem Verrate Jaffiers und seinen Beweggründen dazu allzusehr jene eine Eigenschaft, die uns etwa dem Verrat des Schillerschen Wallenstein gegenüber zur Bewunderung zwingt: die innere Größe.

Das Verhältnis der Neudichtung Hofmannsthals zu dem älteren Vorbild ist im großen und ganzen dasselbe, wie wir es auch bei seiner „Elektra“ wiederfinden werden: die Grundlinien der Handlung sind in der Hauptsache die gleichen geblieben, und einzelne größere und kleinere Stellen sind in freier, hier und da sogar fast wörtlicher Übersetzung herübergenommen[1]), das Ganze ist doch ein anderes und neues geworden. So ist, um einzelnes hervorzuheben, gegenüber den etwas abstrakt und allgemein gehaltenen Rache- und Freiheitsabsichten der Verschwörer bei Otway die politische Seite ihres Unternehmens von Hofmannsthal viel stärker betont, die Auslieferung Venedigs an Spanien durchaus als ihr eigentlicher Zweck hingestellt. So hat Hofmannsthal, indem er den bei Otway persönlich auftretenden Dogen und seinen Senat wegließ, durch die Neueinführung des Senators Dolfin, eines alten Lüstlings, in einem typischen Vertreter den Zustand des venezianischen Adels derb aber lebendig gezeichnet, wie er auch mit der neu zugefügten Gestalt des unter die Verräter gegangenen verkommenen Patriziers Bernardo Capello, der sich als einen neuen Catilina aufspielt, grelle Streiflichter auf diese Zustände fallen läßt. So hat der moderne Dichter alle Hauptgestalten, den Verräter Jaffier und seinen Freund Pierre, den Senator Priuli und dessen aus Liebe zu Jaffier aus dem Vaterhaus entwichene Tochter Belvidera, nicht zuletzt auch die Kurtisane Aquilina psychologisch vertieft und besonders die beiden Frauen viel stärker heraus-

---

[1]) Ich weise auf einige solche Beispiele aus den beiden ersten Akten hier hin, deren Zahl sich leicht vermehren ließe: H. S. 22f. = O. S. 19; H. S. 76f. = O. S. 29; H. S. 95 = O. S. 21; H. S. 108 = O. S. 21 (die Seitenzahlen für Otway beziehen sich auf die Ausgabe London 1766, enthalten in The English Theatre in eight volumes. Vol. VIII. London 1765 [sic!]; die beste Ausgabe der Werke Otways von Thomas Thornton [3 Bde. London 1813] war mir nicht zugänglich).

gearbeitet. Dadurch ist besonders Aquilina zu einer runden, durchgeführten Vollgestallt geworden. Es liegt dem Dichter zwar völlig ferne, die Kurtisane mit jenem Schimmer einer falschen Sentimentalität zu verklären, wie das bei den französischen Schriftstellern seit nun bald zweihundert Jahren, genauer gesagt seit Prévost d'Exiles' „Manon Lescaut“ (1733), so beliebt ist, und wovon ja auch Viktor Hugo, dessen dichterische Bedeutung Hofmannsthal in einer eigenen Schrift scharf zu profilieren verstanden hat, nicht frei ist. Hofmannsthal verdeckt nichts und beschönigt nichts, und doch findet er auch hier (in der einen echten, immer wieder durchbrechenden Liebe Aquilinas) das goldene Bändchen, womit nach einem schönen Worte Gottfried Kellers, jedes Unwesen noch an die Menschlichkeit gebunden ist. — So hat er endlich an Stelle des in althergebrachter Weise, wenn auch leidenschaftlich bewegt einführenden Gespräches bei Otway eine ganz neue, sehr belebte und sofort fesselnde Exposition geschaffen, wie er auch die Szenen der Katastrophe in neuer und wirksamer Weise gestaltet. Damit glaube ich die Hauptpunkte im Gemeinsamen wie im Verschiedenen der beiden, durch einen Zeitraum von 220 Jahren voneinander getrennten Dichtungen genügend betont zu haben. Das neue Drama gibt sich breiter, wortreicher, lyrischer, das alte dagegen ist sicherlich bühnenwirksamer, weil es knapper zusammenfaßt und mit weniger verwickelten Charakteren arbeitet. Man wird prägnant sagen dürfen: Otways „Venice preserv'd“ ist das bessere Drama, Hofmannsthals „Gerettetes Venedig“ ist die wertvollere Dichtung. Jenes wird also bei der rasch vorübergehenden Bühnenaufführung, dieses bei still verweilendem und das Einzelne genießendem Lesen den Preis davontragen. Hinter den selbständigen Dichtungen Hofmannsthals bleibt es allerdings recht merklich zurück, und auch die andere freie Nach- und Neudichtung, die „Elektra“, stelle ich unvergleichlich höher, als dieses neueste, aber unter den größeren Werken wohl am wenigsten gelungene Drama des Wieners.

Will man unter den Dichtungen Hofmannsthals einzelne durch Schlagworte, die ja nie erschöpfend, wohl aber knapp zusammenfassend charakterisieren können, herausheben, so wird man „Die Frau im Fenster“ als die Tragödie der Liebe, „Der Tor und der Tod“ als die Tragödie des Todes, „Elektra“ als die

Tragödie des Hasses, „Das gerettete Venedig“ aber als die Tragödie des Verrates bezeichnen dürfen.

Ein kleiner, innerlich schwacher und nur durch seine Liebe über sich selbst emporgehobener Mensch läßt sich, durch Unglück verfolgt, in ein Unternehmen ein, dem er nicht gewachsen ist und verrät bestimmt durch seine Gattin (die wiederum aus Liebe für ihn und aus Angst um sein Leben handelt) das Werk und seine Freunde: so ließe sich der Inhalt des Dramas knapp in einen Satz zusammenfassen. Wie hat diesen der moderne Dichter — denn ich sehe im folgenden nun ganz ab von Otways Fassung — im einzelnen ausgestaltet?

Sehr lebendig setzt der erste Akt ein mit einer Szene, worin der Gerichtsvollzieher die fahrende Habe Jaffiers in seiner Abwesenheit pfändet, während seine Gattin Belvidera, die schöne und stolze Senatorentochter, sich von einer Kupplerin schmutzige Anträge machen lassen, von einer Dirne fast als ihresgleichen behandelt sehen muß, bis sie beide zornig hinausweist. Jaffier kehrt von der ergebnislosen Unterredung mit dem Schwiegervater Senator zurück, gedemütigt und verbittert, während Belvidera jede Kränkung durch um so wärmere Liebe zu vergüten verspricht und ihm Mut macht zu neuen Versuchen, im Leben vorwärts zu kommen. Zwar könnte auch er in Reichtum leben und als großer Herr auftreten wie so viele andere: als Spion im Dienste der Republik, ein Gedanke, dem Belvidera in ihrer, trotz aller Not vom Leben nicht befleckten Reinheit nur ein „Pfui, wie häßlich!“ und „wozu das wissen, da es häßlich ist und doch nicht nützt, wenn man es weiß,“ entgegnet. Sie schafft die Kinder zu der früheren Kammerfrau ihrer Mutter, die noch immer an ihr hängt, und zu dem allein gebliebenen Jaffier tritt der, den er kurz vorher seiner Frau als seinen einst besten Freund geschildert: Pierre, ein aus den Diensten Venedigs entlassener Offizier. Entlassen nach fünfzehn Wochen Haft, weil er den alten Senator Dolfin, den er bei seiner Geliebten Aquilina fand, aus ihrem Hause jagte. Das Gespräch der beiden läßt grelle Schlaglichter auf die völlig verderbten, oben wie unten faulen Zustände Venedigs fallen. Aquilina ist die Geliebte Dolfins geblieben, er aber ist unter die Verschwörer gegen die Republik gegangen, die das alte morsche Staatswesen sprengen und Venedig an Spanien ausliefern wollen. Dafür wirbt er auch Jaffier. Gehoben

und durch die neuen Aussichten verwandelt, bleibt dieser mit seiner heimgekehrten Gattin in liebesfrommer Stimmung zurück. — Als Exposition ist dieser erste Akt vortrefflich: Die Zustände im Hause Jaffiers wie in der Republik Venedig sind deutlich klargelegt, drei Hauptpersonen, Belvidera, Jaffier, Pierre, in voller Entfaltung charakterisiert. — Der zweite Akt zeigt die Verschwörer am Werk. In ihren Kreis führt Pierre Jaffier als seinen Freund ein. Mit Bedenken, ja offenem Mißtrauen, das auch seine Reden nicht zerstören, behandelt, stürzt Jaffier davon, und während noch die anderen trotz Pierres Beteuerungen über seine notwendig gewordene Beseitigung beraten, kehrt er mit Belvidera zurück, die er ihnen als Pfand für sich ausliefert und so allen Argwohn niederschlägt. Die Szene wechselt, und in Aquilinas üppiger Wohnung sehen wir zunächst die Kurtisane mit ihrer Dienerin und dann mit dem alten Liebhaber Senator, den sie launisch und schnöde behandelt. Diese zur Charakteristik Aquilinas und als Milieuschilderung gut geeigneten Szenen sind trotz des grandiosen Ausbruchs Aquilinas gegen die Heuchelei der Welt, die tatsächlich dem Weibe zu Füßen liege, aber offiziell von Tugend triefe und dabei mit Gift und Meuchelmord arbeite, dramatisch betrachtet, unnötig und halten auf. Aquilina liebt noch immer Pierre und empfängt diesen aufs zärtlichste, als er nun unerwartet zur ihr kommt. Er will nichts von ihr, die er Dirne schilt, als in ihrem unverdächtigen Hause mit den Freunden beraten. Sie willigt mit Freuden ein, ja sie tut mehr: als der die letzten Einzelheiten der Mordnacht beratenden Verschwörerversammlung Verrat droht durch Bissolo, einen Spion der Republik, spielt sie in leichtem Nachtgewand eine Liebes- und Eifersuchtskomödie mit, wodurch der Späher getäuscht wird. Da Jaffier, den Pierre als Beobachter ausgestellt, in ungeschickter Weise das Zeichen gegeben, daß sie nicht mehr sicher seien, wird er wieder von mehreren als Verräter beargwohnt, und der Catilina unter ihnen, Capello, rät Pierre ihn stumm zu machen. Auch dieser zweifelt an ihm, wird aber nochmal durch seine Redegewalt gewonnen. Die große Gesamtszene der Verschwörer mit dem erotischen Zwischenspiel der Aquilinakomödie ist sehr wirksam und durch ihre geschickte Führung und Steigerung die dramatisch kräftigste des Stückes. — Der dritte Akt bringt nun als Höhepunkt den Entschluß zum Verrat. Der äußere

Feind der Verschwörung, Bissolo, wird in eine Falle gelockt und umgebracht, Jaffier dagegen wird jetzt zum viel schlimmeren inneren Feinde. Ich verfolge auch diesen wie den zweiten Akt nicht ins einzelne, sondern hebe nur die Hauptmomente heraus. Vorbereitet wird der Verrat durch die Erzählung seines Weibes, daß der älteste der Verschworenen, in dessen Haus und Hut er sie gegeben, ihr Gewalt antun wollte, näher gerückt durch die unüberwindliche feige Überzeugung, daß die Gegner die Stärkeren sind („ich weiß es immer . . . Und spiele immer höher, heute Nacht hab' ich dich eingesetzt, dann meinen Kopf Und hab' in einem fort gewußt, daß ich Verlieren muß"), vollendet durch die Überredung Belvideras, die, nachdem sie aus seinen Äußerungen alles erraten, in ihrer liebenden Angst um sein Leben alle seine Bedenken zum Schweigen bringt und ihn zum Judasgang zu ihrem Vater, dem Senator, veranlaßt. Die Szene der beiden Gatten ist reich an poetischen Schönheiten und trotz ihrer großen Länge überall fesselnd, dem Verräter aber folgen wir nur noch mit Mitleid, ohne Achtung. Mit dem (dramatisch wirksamen) Überschreiten der Schwelle und Zufallen der Türe hinter ihnen ist auch ihr Schicksal besiegelt, ihres so gut wie das der Verschworenen. — Der Beginn des vierten Aktes bringt wieder, im Palazzo Priuli spielend, eine viel zu lang ausgesponnene Milieuszene: nach einer Einleitung durch die Diener und den Haushofmeister das üppige Mahl der beiden Senatoren Priuli und Dolfin, deren Unterhaltung sich zuerst um den drohenden Soldatenaufstand, dann um Priulis zerstörtes Familienglück dreht, und in Dolfins Klagen und Lobeserhebungen Aquilinas ausläuft. Dramatisches Leben gewinnt die Szene erst in dem Augenblick, wo Priuli die verwünschte Tochter vor sich stehen sieht. Sie verrät dem Vater alle Pläne der Verschworenen, während gleichzeitig Jaffier vor den Inquisitoren dasselbe tut: „Jetzt, Vater, jetzt rettet er Venedig!" Als sie seiner düstern Kälte gegenüber zu merken beginnt, daß doch wohl etwas nicht ganz in Ordnung sein könnte, da gibt der Vater ihr eine (ganz glänzende) Schilderung des Mannes, den trotz alles goldenen Judaslohnes als einen überall gemiedenen und verfluchten Verräter schließlich doch Venedigs strafender Arm erreiche: „Venedig nutzt Zuweilen den Verrat, allein Venedig Liebt den Verräter nicht." Als Belvidera ihn endlich versteht, bricht sie leblos zusammen. Priuli wird eiligst

zur Geheimsitzung des Rats der Zehn gerufen. — Der letzte Akt führt uns nochmals zu Aquilina. Pierre ist bei ihr, und sie ruft ihm in glühender Schilderung seine erste Liebestat (er rettete sie bei einem Brande) und die letzte gemeinsame Liebesnacht, die noch kommen werde in seiner Todesnacht, vor die Augen, da treten die Häscher ein, nehmen Pierre gefangen und stellen ihm, da er Aquilina des Verrates bezichtigt, Jaffier als den wirklichen Verräter gegenüber. Noch einmal sehen sich die Freunde Aug' in Auge, und Pierre wirft dem Elenden seine ganze Verachtung, sich steigernd bis zu einem Schlag ins Gesicht: „Sei verdammt!" Umsonst versucht Aquilina den Offizier zu verführen und so den Freund zu retten, umsonst verlangt aber auch Pierre vor den Senat geführt zu werden: der Offizier hat strengen Befehl, ihn binnen kürzester Frist im nächsten Kanal zu ertränken. Jaffier verlangt Aufschub, um von dem Senat Einhalten des ihm eidlich gegebenen Versprechens, man werde die von ihm Verratenen leben lassen, zu verlangen. Er wird auf Pierres Bitte abgeführt. Der Offizier, der Pierre einst im Schiffskampf gegen die Türken als kühnen Soldaten fechten gesehen, bricht den ihm gewordenen Befehl und sichert ihm, auf sein Soldatenwort hin, einen ehrlichen Tod, indem er ihm eine Pistole gibt. Als er nochmals Jaffier, von dem er nicht in Groll, sondern in Versöhnung scheiden möchte, zu sprechen wünscht, erklärt ihm der Offizier, daß dieser bereits seiner Instruktion gemäß getötet worden. Pierre spricht ihm, den er in all seiner Schwäche doch geliebt wie keinen zweiten, einen rührenden Nachruf und erschießt sich dann nach kurzem Abschied von Aquilina. Die Verschwörer sind tot, der Verräter ist tot, Venedig ist gerettet.

* * *

Hundertundfünfzig Jahre später als „Das gerettete Venedig" spielt die dritte Schöpfung Hofmannsthals, die in der Lagunenstadt ihren Schauplatz hat. In jenes Venedig, das zwar die einstige politische Großmachtsstellung lange schon und auf alle Zeiten verloren, dafür aber den Ruhm eingetauscht hat, die Hochschule gesteigerter Lebensfreude und verfeinerter Sinnlichkeit für eine lüsterne, mit allen Sinnen gierig genießende Zeit

geworden zu sein, führt uns die dramatische Dichtung: „Der Abenteurer und die Sängerin“. Den berüchtigten Memoiren Casanovas, des Abenteurers und Liebeshelden par excellence sind einige Grundlinien der Handlung entnommen und die Hauptgestalt, der Abenteurer Baron Weidenstamm, trägt bei Hofmannsthal deutliche Züge Casanovas, ohne daß doch dieser für mehr als für Äußerlichkeiten als Modell gedient hätte. Der zweite Titel lautet: „Die Geschenke des Lebens“, und wahrlich, ihrer zeigt hier der Dichter viele, und sie alle, geistige wie sinnliche, edle Weine und schöne Frauen sowohl als Musik und bildende Kunst weiß der Baron auszukosten. Unter den großen Genießenden der Reihe Andrea-Claudio-Abenteurer ist dieser der größte, weil unersättlichste und in seiner Vielseitigkeit aufnahmefähigste von allen:

> Ich achte diese Welt nach ihrem Wert,
> Ein Ding, auf das ich mich mit sieben Sinnen
> So lange werfen soll, als Tag' und Nächte
> Mich wie ein ächzend Fahrzeug noch ertragen . . .

und später:

> So steigt von links und rechts aus dieser Nacht
> Hier Gegenwart und hier Vergangenheit
> Empor, jedwede eine schöne Nymphe . . .

Gleich zu Anfang, in der Szene mit Venier charakterisiert sich der Baron als der in jedem Augenblick voll Lebende, im Genuß der Stunde ganz Aufgehende, der aber auch den Sinnentaumel längstvergangener Liebesstunden wie einen gegenwärtigen in der Erinnerung genießen kann, der sich an phantastischen Festplänen berauscht und das Leben im Wechsel gegensätzlicher Reize, den Genuß, während der Tod droht, in brennenden Farben begeistert schildert. Ich kann den Verlauf der buntbewegten Szenen hier nicht ins einzelne verfolgen. Den Mittelpunkt bildet das Wiederfinden des Barons und Vittorias, des Abenteurers und der Sängerin. Sie hat er einst, vor Zeiten geliebt; jetzt schließt er Freundschaft mit Lorenzo Venier, mit dem sie jetzt verheiratet ist, ohne als Künstlerin seinen Namen zu führen. Aber in ihr ist die alte Liebe, die einmal echte große Leidenschaft war, noch nicht erstorben und erwacht nun aufs neue, da

sie den einst so heiß Geliebten wieder vor sich sieht. Er aber erinnert sich ihrer nur als einer der vielen, die ihm Liebe und Lust geweckt und geschenkt haben, ja er verwechselt sie sogar in seiner Erinnerung mit einer andern unter ihnen. Denn nur die Vielheit von Frauen macht ihm (auch darin gleicht er Casanova) das Leben lebenswerth:

> Frauen, Frauen, Frauen
> Wie Wellen! wie der Sand am Meer! wie Töne
> In einem Saitenspiel!

so schildert es Vittoria selber mit einem wehmütigen, in aller Verzichtleistung doch verstehenden Lächeln. Sie kennt ihn ja so genau! Auch als er in dem jungen Cesarino, der als Vittorias Bruder gilt, ihren und seinen Sohn erkannt und anerkannt hat, ändert das nichts an seinen Gefühlen. Er muß Venedig verlassen, wo ihm, dem früher von da Verbannten, der Tod sicher ist, wenn er entdeckt wird als der, der er in Wahrheit ist, und diese Entdeckung bedroht ihn ganz nahe. Vittoria aber bleibt in Venedig, wo sie weiterleben wird mit Venier zusammen, dem nur durch die seltene Geschicklichkeit der beiden, durch ihr künstlich gesponnenes Lügennetz und ein günstiges Spiel des Zufalls ihr wahres Verhältnis verborgen bleiben konnte.

Bunter als in irgend einer andern der einaktigen Dichtungen Hofmannsthals ist im „Abenteurer und der Sängerin“ die Reihe von Gestalten, die er vor unsern Augen auftreten läßt. Aber die weitaus meisten darunter sind, wenn auch mit wenigen Strichen, sicher und kräftig gezeichnet, nur als Hintergrund und Kontrast zu dem Paare, das im Mittelpunkte des Spieles steht, von Wert; und außer diesen beiden haben nur etwa Venier und Cesarino noch ein bedeutsamer hervortretendes Eigenleben. Für mich überragt Vittoria alle andern, auch den Baron, um Hauptes länge. In dem langen Reigen fesselnder und bedeutender Frauen, die Hofmannsthal geschaffen hat, ist sie der anziehendsten und feinsten eine. Auch Vittoria gehört zu jenen seltsam schillernden, in eingehender psychologischer Schilderung uns nicht nur verständlich, sondern lieb und vertraut werdenden Frauen von geheimnisvollem Reize, deren Darstellung ein besonderer Triumph der Kunst des Dichters ist, Frauen, die entweder durch große Natürlichkeit oder durch geheimnisvollen Reichtum die unerschöpfliche Tiefe

wahrer Weibesnatur erschließen und auch für Schuld und Unrecht durch die echte Menschlichkeit ihres Wesens eines verstehenden Verzeihens sicher sind. So liegt etwas Großes in dieser Vittoria, die ihre Liebe verkauft hat und das auch offen eingesteht: jener tiefverborgene Schatz echter Empfindung, die allein dem Baron gegenüber unverhüllt und schrankenlos zutage tritt. Denn ihn allein hat sie wahrhaft geliebt mit aller Hingabe ihrer Seele und ihres Leibes:

> Du warst mir Frühling, Sommer, Sonn' und Mond
> In einem!

Ihm verdankt sie alles, was ihr Leben Echtes und Wahres umfaßt, auch ihre Stimme, auch ihre Kunst; denn erst die Liebe hat beide zu voller strahlender Schönheit entfaltet. Aber sie weiß auch: was einmal war, kann nie ebenso wiederkehren, und darum will sie nicht aufs neue ihm gehören — „auf dem Grabe unsrer Jugend" — so sehr er auch in rasch wieder aufflammender Leidenschaft in sie dringt. Und daß er sie gleich darauf mit einer andern seiner zahlreichen Geliebten verwechseln kann, beweist, wie recht sie hat. Ihre große und echte Liebe hat, wie alle echte Frauenliebe, bei aller Leidenschaft etwas Mütterliches: als er erzählt, wie er auf der Flucht aus den Bleikammern sich am Finger weh getan, da streichelt sie leicht wie heilend seine Hand. Um seinetwillen lügt und trügt sie und geht wie eine Nachtwandlerin in steter Gefahr:

> Nun bin ich Eine, die auf Dächern wandelt,
> Wo kein Vernünftiger den Fuß hinsetzt:
> Wer mich beim Namen anruft, bringt mich um.

Aber sicher schreitet sie auf der haarscharfen Grenze („mein Schicksal tanzt auf eines Messers Schneide") zwischen all den drohenden Gefahren der Entdeckung hindurch. Die beiden gehen aneinander vorüber, wie die Eimer im Brunnen:

> Der eine geht nach oben, der ist voll,
> Der leere geht nach unten in das Dunkel . . .

— so schildert es der Baron — und er zieht davon, denn er „versteht die Kunst zu enden", ohne jede Hoffnung einer Wiederkehr und ohne alle Rücksicht darauf, welch reiches Herz er da

zurückläßt. Alles Leid und alles Glück ihrer großen Seele strömt sie aus in ihrem Gesang, so daß Cesarino mit vor Aufregung und Entzücken bebender Stimme sagt:

> Sie singt so wundervoll,
> Mir bleibt das Blut in allen Adern stehn!
> Sie singt das große Lied der Ariadne,
> Das sie seit Jahren hat nicht singen woll'n!
> Die große Arie, wie sie auf dem Wagen
> Des Bacchus steht!

Das Lied der von Theseus verlassenen Ariadne, die nun an der Seite des Gottes auf alles Erdenglück Verzicht leistet. Die Geschenke des Lebens sind an Vittoria vorbeigegangen, und was ihr bei dem Verzicht auf Glück geblieben, ja nun erst zur vollen Blüte erwachsen ist, und was sie nun als ein seinem Wesen nach Göttliches den andern Menschen gibt zu Trost und Freude und Erhebung, ist des Lebens höchstes Geschenk: die Kunst.

12.

Wie Hofmannsthal gerne die Kultur und Kunst der Renaissance als stimmungsvollen und farbenprächtigen Hintergrund für seine Dichtungen gewählt hat, so greift er öfter auch in eine neuere Epoche, um für die psychologischen Feinheiten seiner Menschen eine mitsprechende, ihrem Leben und Fühlen entsprechende Umgebung zu schaffen: in die Biedermeierzeit, die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, jene Zeit einer müden und feinen Kultur, wie sie für die Müden und Feinen unter seinen Gestalten paßt. Nicht die großen Genußmenschen, die großen Liebenden und großen Künstler, wie in „Gestern", in „Die Frau im Fenster", im „Tod des Tizian" treten uns hier entgegen, sondern schwächere Seelen, die irgendwie und irgendwo im Leben Schiffbruch gelitten, und nur durch Verzicht und Resignation noch zu einem Anteil am Glücke des Lebens gelangen, oder auch erkennen, daß und warum sie dieses Glück sich verscherzt haben.

So ist es in „Der Tor und der Tod", der frühesten unter den drei hierhergehörigen Dichtungen. Auf ein Frühwerk lassen

schon zahlreiche Anklänge schließen, die hier ins Ohr tönen, (während sie in „Gestern“ so gut wie ganz fehlen) und die bald und am meisten an Faust, bald an Hamlet, an Manfred, wohl auch an den Meister von Palmyra erinnern mögen. Wer Freude hat an Reminiszenzenjägerei mag also hier einigermaßen auf seine Rechnung kommen, mir erscheinen solche Anklänge recht nebensächlich dem durchaus eigenen Ton gegenüber, den hier gerade der Dichter anschlägt und der seinem Einakter in Verbindung mit der ganz eigenartigen Stellung und Lösung des Problems vom Tode einen starken Eindruck sichert. Auch hier stehen wir auf dem Boden einer ausschließlich ästhetischen Kultur. Feinste künstlerische Bildung spricht bei Hofmannsthal oft schon aus den szenischen Angaben, so im „Tod des Tizian“, so und mehr noch hier. Die Kunstschätze, mit denen Claudio umgeben ist, sie sind für ihn, mit Faust zu sprechen, nicht totes Erbteil geblieben, sondern lebendiger Besitz geworden. Er empfindet in jedem, dem elfenbeinernen Kruzifixus, dem Bilde der Gioconda, den Bechern und Lauten und Möbeln nicht nur den Reiz ihrer besondern Schönheit, sondern möchte auch alles das mitfühlen, was andere davor gefühlt, was in andern diese Dinge an Andacht, Genuß und Rührung erweckt haben. Claudio hat Maleraugen; alles was er sieht ist entweder ein Kunstwerk oder wird ihm zum Gleichnis eines solchen, und wie ein Maler sieht er auch die Natur:

> Am Abhang liegen blaue Wolkenschatten,
> Der Bergesschatten füllt das weite Tal
> Und dämpft zu grauem Grün den Glanz der Matten.

Ein Genußkünstler der feinsten Art, eine letzte blasse Blüte einer alt und müde gewordenen, aber aufs denkbar höchste gesteigerten Kultur erscheint dieser Claudio als eine in mehreren Punkten gegensätzliche Gestalt zu dem Renaissance-Genußmenschen Andrea (in „Gestern“). Claudio ist der Typus des bloß zuschauenden Ästheten, der sich nie voll dem Leben hingibt, der im Genusse der Kunst den Genuß des Lebens verloren hat, der nicht das Leben durch die Kunst steigert und erhöht, sondern vielmehr in der Kunst allein lebt. Das empfindet er selber schließlich als einen Fluch, wenn er sagt:

Ich hab' mich so an Künstliches verloren,
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen
Und nicht mehr hörte, als durch tote Ohren:
Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,
Das man zur Hälft' noch nicht und halb nicht mehr begreift,
Und hinter dem der Sinn erst nach Lebend'gem schweift . . .

So wird ihm schließlich alles zu Bild und Symbol. Darum ist er auch nicht weiter erstaunt, als der Diener von den seltsamen Gestalten im Garten spricht: Wem so wie ihm das Leben zum Traum geworden, warum soll dem nicht auch einmal der Traum zu Leben werden? Und die dichterische Schilderung ist so vortrefflich gelungen, daß auch der Hörer oder Leser zunächst in Zweifel bleibt, ob die dort draußen nun eigentlich lebendige Menschenkinder oder bloße Schatten sind. Den wieder Alleingebliebenen versetzen die aus dem Garten hereinklingenden Geigentöne in ferne Jugendzeiten, da auch durch sein Herz „der Liebesstrom, der alle Herzen nährt“, sich ergoß; er will den Spieler sehen, und wie er zur Türe geht, wird der Vorhang zurückgeschlagen: der Tod steht vor ihm, — ein Moment von höchster poetischer Schönheit, zugleich von eindringlich dramatischer Wirkung. Dieser Tod ist kein mittelalterlich christliches Knochengerippe, sondern eine antike, aber mit den Augen der Renaissance gesehene Gestalt:

„Aus des Dionysos, der Venus Sippe,
Ein großer Gott der Seele steht vor dir!

Ein Gott, dessen Macht das ganze Erdenleben durchzieht:

In jeder wahrhaft großen Stunde,
Die schauern deine Erdenform gemacht,
Hab' ich dich angerührt im Seelengrunde
Mit heiliger, geheimnisvoller Macht.[1])

---

[1]) Ähnlich faßt den Tod der Kaufmannssohn in „Märchen der 672. Nacht“, von dem es heißt: „Aber da keine Krankheit in ihm war, so war der Gedanke [an den Tod] nicht grauenhaft, eher hatte er

Claudio faßt höchstes Erstaunen, daß der Tod sich ihm schon zeigt: „Ich habe nicht gelebt“. Auch er hat sich seine Welt gebaut außerhalb des Lebens und neben dem Leben, wie Tizian, aber nicht wie dieser über dem Leben und nicht wie dieser als eigenes höheres Leben schaffender Künstler; er hat seine Lebenszeit nur verträumt, und nun, da der unerbittliche letzte Gläubiger seine verfallene Schuld eintreiben will, nun erst sagt er:

Jetzt fühl' ich — laß mich — daß ich leben kann!

Und nun faßt ihn eine namenlose Angst um sein verlorenes Leben, darin auch das Beste, sein Lieben, glücklos und sinnlos war. „Du Tor!“ ruft ihm jetzt der Tod zu. Denn nicht am Leben, an ihm selber allein lag alle Schuld, und nun, hart vor dem Abschluß zwingt ihn der Tod, dreimal das Leben zu ehren, das er verschmäht hat: in der Mutter, in der Geliebten, in dem Freunde, deren Gestalten er ihm vorbeigehen und zu ihm sprechen läßt. Ganz besonders schön ist die Mutter geschildert in wenigen Versen: typisch mit all ihren bangen Muttersorgen und dabei doch ganz individuell als die, welche in diesen Räumen, für diesen Sohn gelebt und gesorgt hat. In ihrer Nähe fühlt der Sohn, zu spät, zum ersten Male „Menschensehnsucht, Menschenlust und -Weh“. Und wenn der Freund in Claudio nur den Ewigspielenden, den großen Egoisten sieht,

Der keinem etwas war und keiner ihm,

so greift Claudio dies Wort als richtig auf: Wohl keinem etwas, keiner etwas mir! Mit dem großen Warum?:

Warum, du Tod,
Mußt du mich lehren erst das Leben sehen?

mit der großen Hoffnung:

Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, — Tod!

mit der großen Erkenntnis:

Erst, da ich sterbe, spür' ich, daß ich bin.

sinkt Claudio entseelt zu den Füßen des Todes nieder. In die letzten Augenblicke hat sich ihm der ganze Wert und der ganze

etwas Feierliches und Prunkendes und kam gerade am stärksten, wenn er sich am Denken schöner Gedanken oder an der Schönheit seiner Jugend und Einsamkeit berauschte.“

Inhalt des Lebens zusammengepreßt. Mit den süßen Locktönen seiner Geige zieht der Tod nun mit der Mutter, der Geliebten und dem Freunde auch ihn hinter sich her in sein Reich.

* * *

Weniger in die Tiefe greifend, aber von einer so zarten Innigkeit wie kaum ein anderes unter Hofmannsthals dialogischen Spielen ist „Der weiße Fächer“. Ein Zwischenspiel hat der Dichter es genannt, mit einem leichten Federball vergleicht es der Prolog und bezeichnet als seinen Geist:

> Daß Jugend gern mit großen Worten ficht
> Und doch zu schwach ist, nur den kleinen Finger
> Der Wirklichkeit zu trotzen.

und der Epilog betont, daß es nur den Inhalt eines bunten Augenblickes gebe:

> Nehmt's für ein solches Ding, wie man's auf Fächern
> Gemalt sieht, nicht für mehr . . .

Allein es geht uns mit dieser Dichtung wie dem Schlittschuhläufer, der fröhlich auf der blanken glatten Fläche sich tummelt und plötzlich erschauernd durch das durchsichtige Eis in unermeßliche Tiefen des Wassers hinunterschaut. Auch dieses leichte Spiel tändelt über den Abgründen des Lebens und läßt plötzlich und unerwartet hinunterschauen in deren Tiefen. Etwas genauere Angaben bezeichnen diesmal den Ort „Vor dem Eingang eines Friedhofes nahe der Hauptstadt einer westindischen Insel“ und die Zeit „Zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts.“ Auch Fortunio, der seine Frau verloren hat und deren Grab aufsuchen will, spricht dem Freunde Livio gegenüber von der Nichtigkeit und Flüchtigkeit des Lebens, das ihm nur ein Schattenspiel ist, darin leere Dinge mit hohen Worten wie Ehre, Reichtum, Besitz bezeichnet werden. Er aber will besser sein, seine Witwerrolle mit vollem Ernste spielen und so sein Schicksal adeln:

> Aufgeprägt
> Ist keinem Ding sein Wert, es ist soviel,
> Als du draus machst . . . innerer Wert
> Wird darin, wie du etwas nimmst, bewährt.

Und in seltsam schillernden tiefen Worten spricht er von der Liebe, sieht des Weibes höchsten Reiz, „das einzige, das niemals

fehlen darf", im Geheimnis, und schildert seine verstorbene Gattin als im Besitz dieses Reizes, als ein Kind, das unbefangenen Auges jedes Ding nach seinem Werte ehrte. Nun tritt aus dem Friedhof die Großmutter Fortunios zu ihnen, eine Frau, übrig geblieben aus einer andern Zeit und einem andern Geschlecht angehörig, das sein Leben wirklich lebte und in raschen Wechselfällen des Schicksals viel erfuhr und viel ertrug. Sie verweist die Jugend auf das Leben, auf das Erleben: „Laßt die Toten ihre Toten begraben" und „Du wirst erst lernen das Leben lieb haben", ruft sie Fortunio zu und schildert ihn als einen Träumer und Schwärmer, dem schon als Knaben seiner „Cousine Miranda kleine seidene Schuhe wichtiger als die Fährte von einem Hirsch am Waldrand" waren. Da ihr Fortunio seine Begleitung abschlägt, so läßt sie sich von dem Freunde Livio führen. Allein geblieben, setzt er sich am Grabe seiner Gattin nieder, fast verdeckt von Rosen und Gebüsch. Nun tritt Miranda auf und erzählt ihrer Mulattendienerin, die mit ihrem einsamen traurigen Witwenleben gar nicht einverstanden ist, den seltsamen Traum, der sie zum Grabe ihres Gatten getrieben. Sie sah dieses Grab ganz mit Blumen bedeckt und ihres Mannes Gesicht jugendfrisch darunter, aber Blumen und Gesicht welkten zusehends, und da sie mit ihrem weißen Fächer die dürren Blätter wegschob, war das Gesicht verschwunden, und in heftigem Weinen erwachte sie. Dann tritt ihr Fortunio entgegen, den sie lange nicht mehr gesehen. Wie sich die beiden Menschen erst zaghaft und scheu gegenüberstehen, dann langsam näher kommen und endlich — nach zweimaliger Unterbrechung des Gespräches — sich innerlich finden, ohne noch irgend ein bindendes Wort zu sprechen, dafür kann ich nur auf die Dichtung selbst verweisen, da diese feine und zarte Schilderung durch jedes Nacherzählen nur verlieren könnte. Genug, es ist ein kleines psychologisches Meisterstück des Dichters, der sich hier mit den Geheimnissen des Menschenherzens bis in seine letzten Falten hinein vertraut zeigt.

* * *

Ist in all diesen dialogischen Spielen immer noch eine dramatische Handlung zu verfolgen, wenn auch oft, wie gerade im „Weißen Fächer", eine Handlung vorwiegend innerlicher Art, so ist eine solche in „Das kleine Welttheater oder die

Glücklichen" gar nicht mehr angestrebt. Als „Figuren des Puppenspiels" treten die Gestalten, eine nach der andern, hervor, sagen ihren Spruch und verschwinden wieder. Für Marionetten und Marionettenspiel hat Hofmannsthal, wie Maeterlinck, eine besondere Vorliebe, „die grenzenlose Anmut in ihren aufgelösten leichten Gliedern" rühmt der Prolog, der, zur „Frau im Fenster" geschrieben[1]), auch für diese eine Aufführung durch Marionetten einer solchen durch Menschen vorziehen würde. Aber „die Glücklichen", die in unserm Spiele über die den Schauplatz bildende Brücke wandeln, sind keine seelenlosen Marionetten, sondern Menschen von reichem und starkem Gefühl, von tiefem und zartem Innenleben: Der Dichter, der sich aus der von seiner Phantasie belebten Abendstimmung der Landschaft die Anregung zu poetischem Schaffen schöpft[2]); — der Gärtner, der einst ein großer Herrscher, nun frei und weise geworden, an seinen Blumen die wahren Wege aller Kreatur erkennt und in ihnen alle Gaben des Lebens findet; — der junge Herr, der noch an Zukunft, Glück und Liebe glaubt und im Leben das Recht auf die Geliebte sich erringen will; — der Fremde, der als ein bildender Künstler im Wasser Gestalten sieht und den der Rausch des Schaffenden überkommt[3]); — das junge Mädchen, das einem traurigen Bänkelsängerliede lauschend seine Sehnsucht befriedigt fühlt; — der Wahnsinnige, der einst als Verschwender von Gold und Geist ein königlich reiches Leben gelebt, nun in Flüssen, Bäumen und Steinen seine Brüder erkennt und von Stimmen gerufen, als Ordner der Welt sich schon in einem andern Leben fühlt, aber als er über die Brücke in den Strom sich stürzen will, von seinen Begleitern, Arzt und Diener, zurückgehalten wird.

Auf alle die gerade hier sehr zahlreichen schönen und tiefen Stellen im einzelnen hinzuweisen, würde mich zu weit führen, aber die eine Frage möchte ich noch stellen: Welches sind denn nun — in den Augen des Dichters — „die Glücklichen", und worin besteht dieses ihr Glück? Der Dichter ist glücklich in seinem stillen Poetenschaffen. Der Gärtner, nach einstiger unruhvoller Größe und Macht, ist glücklich in der Beschränkung

---

[1]) Jedoch nicht mit dieser zusammen gedruckt, sondern nur einzeln veröffentlicht in der „Neuen deutschen Rundschau", Juni 1898.

[2]) Vgl. oben S. 18f.

[3]) Vgl. oben S. 19.

auf seine Pflanzenwelt und im reinen Verkehr mit der Natur. Der junge Herr ist glücklich in der Vollkraft seiner noch unerprobten Jugendfrische, im Bewußtsein, daß die ganze weite Welt, verklärt vom Schimmer der ersten Liebe, ihm offen stehe. Der Fremde ist glücklich in seinem künstlerischen Gestalten. Das Mädchen ist glücklich in der Dumpfheit ihrer noch unaufgeschlossenen Jugend. Der Wahnsinnige, nachdem er ein Leben der Tat als Sieger im großen Stile gelebt, und weiterhin als ein Forscher auf des Paracelsus Pfaden gewandelt, ist glücklich in seiner Wahnidee als Weltordner berufen zu sein. Also nur zweierlei Arten von Glück sind möglich: das der Resignation im bewußten oder unbewußten Verzicht auf die Welt (der Gärtner, das Mädchen) und das der Phantasie, des Lebens in der Einbildung, sei sie nun dichterischer oder künstlerischer Art (der Dichter, der Fremde), oder richte sie sich (der junge Herr) aufs Leben selber, das sie gründlich enttäuschen wird, oder sei sie endlich zur völligen Herrscherin eines krankhaft gestörten Geistes geworden (der Wahnsinnige). Ein trübes und bitteres Weltbild bleibt so das Ergebnis des „kleinen Welttheaters“, das der Dichter vor unsern Blicken aufgetan, wenigstens so lange wir auf die wirkliche Welt blicken und darin unser Genügen finden wollen. Denn in dieser tritt als letzter der Wahnsinnige vor unsere Augen:

ich bin hergeschickt
Zu ordnen, meines ist ein Amt,
Des Namen über alle Namen ist.
Es haben aber die Dichter schon
Und die Erbauer der königlichen Paläste
Etwas geahnt vom Ordnen der Dinge,
— — — — — — — — — — — —
Was aber sind Paläste und die Gedichte:
Traumhaftes Abbild des Wirklichen!
Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein:
Den ganzen Reigen anzuführen,
Den wirklichen, begreift Ihr dieses Amt? . . .

Soll das der Sinn sein, daß nur völliger Wahnwitz sich unterfangen kann, Ordnung in die Welt des Wirklichen zu bringen, und daß eine Harmonie der Dinge nur möglich ist in der Traumwelt jener höhern Wahrheit, die tönende und bildende Kunst allein aufzubauen vermögen?

13.

In eine andere Welt, äußerlich und innerlich, führt uns „Die Hochzeit der Sobeide“, die einzige Dichtung Hofmannsthals, die im Orient spielt, in einem Orient, wie er uns etwa aus den Märchen von 1001 Nacht geläufig ist, mit deren einem auch die Sobeide eine entfernte Verwandtschaft zeigt[1]), nur daß bei Hofmannsthal nichts eigentlich Märchenhaftes hineinspielt. Das aus einem altenglischen Drama entnommene Motto: „Lieber Gott, wie verschieden sind Männer“ weist doch nur auf die eine Seite der Dichtung hin: wohl stehen sich in starkem Gegensatz die beiden Männer, zwischen denen sich Sobeidens Schicksal vollzieht, gegenüber, der durch und durch vornehme, zu gütiger Milde und edler Lebensphilosophie abgeklärte Kaufmann, und der durch und durch gemeine, seinen brutalen Instinkten allein gehorchende Ganem. Aber wichtiger doch wird uns Sobeidens eigene Gestalt und ihr Erlebnis, das nichts anderes ist als das Zerbrechen einer nach Liebe und Leben heiß verlangenden Frau an der rohen Wirklichkeit des Lebens selbst. Ich will hier den Inhalt der Dichtung nur andeuten. In drei Szenen baut sie sich auf: Zuerst Sobeide am Hochzeitstage im Hause ihres neuen Gatten, des Kaufmanns, dem die Eltern sie bestimmt, diesem ihre Liebe zu einem andern Manne gestehend und von ihm freigegeben, damit sie ihrer Liebe folge. Dann Sobeide im Hause des für arm gehaltenen Geliebten, den sie nun nicht nur als lügnerischen Sohn eines reichen Wucherers, sondern auch als rohen Wollüstling und als Nebenbuhler des eigenen Vaters um die Gunst einer Buhlerin findet, in ihrer reinen, hingebenden Liebe zertreten und beschmutzt, und nur im Tode noch eine letzte Zuflucht erkennend. Endlich Sobeide im Garten ihres Gemahls den Tod suchend und findend und beklagt von ihrem Gatten. Ich muß gestehen, daß mir der mittlere Teil, der im Hause des Wucherers Schalnassar spielt, verfehlt erscheint, da es hier dem Dichter nicht gelungen ist, die im Kontrast zu den beiden an-

[1]) Wer sich für stoffliche Verwandtschaften interessiert, den verweise ich auf das indische Märchen „Das größte Opfer“, das von der Leyen in seiner Sammlung (Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur. No. 1188—1191) übersetzt hat (S. 70f.) und die reichhaltigen Anmerkungen dazu (S. 151f.).

dern wirksam angelegte Szene in ihrer nothwendigen Brutalität durch feinere stilistische Behandlung zu einer künstlerischen Einheit mit den beiden andern zu verschmelzen, so daß sie jetzt in ihrer gewollten Roheit verletzend wirkt bei manchen schönen und feinen Einzelheiten. Der Wert der Dichtung ruht für mich in der feinpsychologischen Charakteristik des Kaufmanns und Sobeidens. Der Kaufmann, schon in reiferen Jahren, ist doch innerlich in seinen Augen (und mit Recht) jung geblieben:

Heißt das nicht, jung sein, wenn so wenig Hartes
Und Starres noch in meinem Wesen liegt?

Und für die Schönheit der Jugend hat er ein volles und feines Verständnis, wie denn Sobeide durch ihren Tanz und ihr Lächeln, beide „verflochten wie die wundervollen Finger traumhafter Möglichkeiten“, es ihm angetan hat. Er versteht das Eigenleben der Dinge seiner Umgebung, das für den, der es zu fassen versteht, aufwacht und ihnen erhöhten Reiz und Wert verleiht; er weiß:

. . . Manchen Dingen
Sind stumme Zeichen eingedrückt, womit
Die Luft in stillen Stunden sich belädt
Und etwas ins Bewußtsein gleiten läßt,
Was nicht zu sagen war, auch nicht gesagt sein sollte.

Er lebt im denkbar innigsten, Tag um Tag sich erneuenden Verkehr mit der Natur; das Leben der Pflanzen hat er mitleben gelernt, und die Beobachtung des Sternenlaufs hat seine Jahre „leicht erhalten“, wie er denn einmal das Gesetz seines Lebens zusammenfaßt in die wundervollen Worte:

Was ist denn reif-sein, wenn nicht: ein Gesetz
Für sich und für die Sterne anerkennen.

Und er hat ein Recht, von sich zu sagen:

So völlig als den Boden unter'n Füßen
Hab' ich Gemeines von mir abgetan.

Nicht ohne schweren Kampf, aber mit der Freiheit und Vornehmheit, die den Kern seines Wesens bildet, gibt er Sobeiden frei, da er sich von ihrer Liebe für einen andern überzeugt hat,

und da sie von ihm gegangen, fühlt er, wie dies das Richtige, das für ihn allein mögliche war:

> Ich glaube, was ich tat, ist einer Art
> Mit dem, wie ich den Lauf der Welt erkenne:
> Ich will nicht andere Gedanken haben,
> Wenn ich die hohen Sterne kreisen seh',
> Und andere, wenn ein junges Weib vor mir steht.
> Was dort die Wahrheit, muß es hier auch sein.

Einsam muß er nun fortleben, einsam auch einst in der Todesstunde und ohne Erben. Aber als er am folgenden Morgen in seinem Garten allein ist, da fühlt er erst, wie sehr er sie geliebt, wie sehr er nach ihr verlangt, „Besitz ist alles!“ Und noch einmal liegt sie in seinen Armen, eine Sterbende, der er mit den zarten und gütigen Worten echter Liebe den Tod leicht macht. Was ihm zuletzt bleibt, ist nichts als ihr letzter, verlöschender Blick. Sie, der er die Tür aufgetan zum einen großen Wunsch, zur Sehnsucht und zum Verlangen ihres Lebens, sie „trug den Tod sich heim“ ... „So bitter ist dies Leben.“

Ihm, dem reifen und in seiner Tiefe so klaren Manne steht Sobeide als das im Trieb und Gefühl fast unbewußt dahinlebende Weib entgegen. Sie weiß es nicht anders, als daß es des Weibes Los sei, niemals ohne Herrn zu sein:

> von ihrem Vater
> Nimmt sie der Gatte, dem gehört sie dann,
> Sei er lebendig oder in der Erde:
> Der nächste und der letzte ist der Tod.

Sie lebt ein eigenes Leben, wie die Dinge, die ihr durch den Kopf gehen, „nicht Traum, nicht Wirklichkeit“, und sie erfindet einen eigenen Märchentanz von seltsamer Schönheit. Willenlos ist sie dem Willen der Eltern gefolgt und zum Kaufmann, ihrem Gemahl, gekommen als „sein Ding“, aber ihrer Seele und ihres Leibes Sehnsucht weint nach dem andern, und in der ersten Viertelstunde wirft sie dem Gatten Namen und Bekenntnis ihrer wahren Liebe ins Gesicht. Obschon sie weiß, daß es gemein ist („doch das Gemeine Ist stark, das ganze Leben voll davon“), hat sie sich ihm verkauft um der Armut der Eltern willen. „Das Leben ist

nun so,“ sagt sie, als der Kaufmann sich dagegen empört, und spricht vom Leben als einem halben Traum, als einer großen Krankheit: all das seltsam ergreifend wie ein schönes Kind, das in unwissender Unschuld an die tiefsten Dinge rührt. Das viele Sprechen erscheint ihr wie etwas Nutzloses, sie weiß ja doch,

alle diese Dinge
Sind anders, und die Worte, die wir brauchen,
Sind wieder anders.

Sie will ihm eine gute Frau sein, nur vor einem muß er sie bewahren — und in prächtiger Steigerung der Rede mit vierfacher, stets erhöhter Wiederholung führt sie aus: „der Abend darf nie kommen“, der Reue und Sehnsucht übermächtig in ihr werden läßt und sie fragen: Warum bin ich nicht zu ihm gelaufen? Dieser mächtigen Leidenschaft gegenüber gibt der Kaufmann sie frei, und als sie diese ganz unerwartete Größe begreift und Wirklichkeit ihr wird, „was sie nie im tollsten Traum gewagt zu denken“, da bricht mit überzeugender Wärme das erste innige Wort für ihn aus ihrem Munde: „Du guter, guter Mensch.“ Dann die furchtbare Enttäuschung: das Haus des Reichtums, wo sie ein solches der Armut erwartete, der lüsterne Alte, der auch sie zu seiner Lust gekommen glaubt, das Zusammentreffen mit Gülistane, die ihr vorerzählt, wie sinnlos Ganem jetzt in sie verliebt sei, und endlich das Gespräch mit Ganem selbst, der sie wohl noch zu flüchtiger Sinnenlust besitzen will, aber gar nicht daran denkt, sie als sein Weib aufzunehmen, sie vielmehr zu ihrem Gatten zurückschickt, während er sich mit seinem Vater um Gülistanes Besitz herumzankt. So Schritt für Schritt wird sie enttäuscht, geknickt, zerbrochen bis zur Erkenntnis: „So war an allem nichts und hinter allem Ist nichts.“ Sie fühlt sich selbst beschmutzt und besudelt: „Jetzt muß ich sterben, dann ist alles gut.“ Sie stürzt sich vom Turme, und als sie todwund in den Armen dessen liegt, der so gütig und liebevoll war und in mitfühlendem Verständnis auf eigenes Glück verzichtend ihren Wunsch erfüllte, da bittet sie ihm ab, was sie fast unwissend ihm Schmerzliches angetan, und im vollen Gefühl der Befreiung durch den Tod schenkt sie dem Gatten das erste rückhaltlose Liebeswort:

Weine nicht, ich kann's
Nicht sehn, weil ich dich nun so lieb hab'. Laß
Mich deine Augen sehn zuletzt . . .

und stirbt.

14.

Nur selten hat Hoffmannsthals Dichtung, die fast durchweg in ihrer lebensfernen, unter eigenen Daseinsgesetzen stehenden Haltung etwas Märchenhaftes hat, auch äußerlich sich in der Welt des Märchens heimisch gemacht. Die Male aber, da dies geschehen, hat sie uns von ihren eigenartigsten Gaben gegeben: „Der Kaiser und die Hexe" und „Das Bergwerk zu Falun". Des weiteren wären in diese Gruppe zu stellen das Ballett „Der Triumph der Zeit" und die Pantomime „Der Schüler". Beide geben, indem sie auf die Hilfe des gesprochenen Wortes verzichten, nur genau ins einzelne ausgeführte Szenarien, und ich begnüge mich darum hier mit ihrer bloßen Erwähnung.

„Der Kaiser und die Hexe" zeigt ganz im allgemeinen mittelalterliches Kostüm, der Kaiser wird auch wohl gelegentlich als Herrscher von Byzanz bezeichnet, aber diese spärlichen historischen Andeutungen sind ganz unwesentlicher Art, das Schwergewicht liegt auch hier wieder auf einem ganz anderen Gebiete. Ein psychologischer Vorgang steht auch diesmal im Mittelpunkte der Dichtung: die innere Umwandlung des Kaisers, die Rückkehr zu einem Leben der Pflicht aus einem Leben der Leidenschaft. Was ihm verloren gegangen ist und was er sich wieder gewinnt, das ist die Treue gegen sich selbst, das wahrhaft Wesenhafte seiner Persönlichkeit. Er weiß es selber wohl:

Bist du außen nicht wie innen,
Zwingst dich nicht, dir treu zu sein,
So kommt Gift in deine Sinnen . . .

Aber er weiß auch:

Wer sich selber
Furchtbar treu war, der ist jenseits
Der gemeinen Anfechtungen.

Sieben Jahre lang war der Kaiser der Hexe ergeben in frevelhafter Leidenschaft; wenn er sie sieben Tage nicht berührt, ist er frei von ihr. Am Abend des siebenten Tages spielt die Dichtung, ihr Schauplatz „eine Lichtung inmitten der kaiserlichen Jagdwälder“. Der Kaiser tritt auf im Jagdgewande selber mehr ein gehetztes Wild als ein Jäger, er, den die Leidenschaft verzehrt, dessen Blut voll ist von der schönen Teufelin. Und da steht sie auch schon hinter ihm, verführend reizvoll in ihrem durchsichtigen Gewande. Trotz der Liebeserinnerungen, die sie lockend und lüstern aufweckt, bleibt er ihr ferne; er ruft nach seinen Leuten und sie verschwindet, nur ihr Lachen gellt aus dem Gebüsch und weckt ihm heiße sinnliche Bilder. Dreimal tritt sie ihm im Verlaufe des Spieles gegenüber, dazwischen aber wird er durch Andere zu immer tieferer Selbstprüfung veranlaßt. Zuerst im Gespräch mit dem jungen, ihm in blinder Verehrung ergebenen Kämmerer Tarquinius, dem er seine Leidenschaft rückhaltlos enthüllt, kommt er zur Erkenntnis:

> Und wenn du ein Wesen lieb hast,
> Sag' nie mehr, bei deiner Seele!
> Als du spürst. Bei deiner Seele!
> Tu nicht eines Halms Gewicht
> Mit verstelltem Mund hinzu:
> Das ist solch ein Punkt, wo Rost
> Ansetzt und dann weiter frißt.

und als er allein geblieben, zerbricht er, sich selber ein Rätsel, seine Krone, der er nicht gewachsen:

> Bin ich mir nicht Last genug!

Dann im Gespräch mit dem verurteilten Empörer Lydus, den er begnadigt und zu seinem Flottenadmiral ernennt, kommt er zur Erkenntnis vom Werte der Treue gegen sich selbst, die er bei diesem Verbrecher gefunden, die ihm selber gefehlt hat:

> Auf mein ungeheures Amt
> Will ich Kaiser mich besinnen.

Aber allein geblieben scheint ihm dies alles eitel, die Leidenschaft flammt auf, erregt wirft er seinen Dolch nach einer vorüberfliegenden Taube und trifft in ihr die Hexe, die ihn nun aufs neue zu umgarnen sucht. Schon will er sie, die sich

sterbend stellt und dies als letzten Dienst fordert, mit ihren Haaren zudecken, da fällt blutigrot der Abendschein herein, er schaudert zurück und berührt sie nicht. — Es folgt als dritte Stufe das Gespräch mit dem armen Menschen, der für den goldenen Lohn der Krone zu allen Schandtaten bereit wäre. In ihm sieht der Kaiser sein eigenes niedriges Gegenbild, den zwar nicht wie er selber in schimpfliche Liebesleidenschaft, wohl aber in schimpfliche Goldgier Verstrickten, und im folgenden Selbstgespräch kommt er zur Erkenntnis, wie wenig doch die Taten des Menschen diesem zugehören:

Unsere Taten sind die Kinder
Eines Rauchs, aus rotem Rauch
Springen sie hervor, ein Taumel
Knüpft, ein Taumel löst die Knoten . . .

Im vierten Gespräch mit dem blinden Greis aber, der einst eine kurze Frist Kaiser war und dann ausgestoßen wurde „auf Befehl des erlauchtesten Kindes“, das jetzt Kaiser ist, geht ihm die ganze Nichtigkeit des Lebens auf:

Zu bedeuten, das ist alles!
Was sonst bleibt, ist Schlamm und Staub —

aber auch die ungeheuere Verantwortlichkeit seiner kaiserlichen Würde, die soviele Menschenschicksale in ihren Händen hält. Diese eine, „von Gestalten übervolle“ Stunde hat ihn gelehrt, wo seine Pflicht ist und wie schwer diese wiegt. Eben ist die Sonne im Sinken, da tritt ihm ein letztes Mal die Hexe gegenüber, jetzt im Gewande der Kaiserin, als welche er sie zunächst empfängt, der er als einer kindlich Reinen dankt, daß sie ihm Kinder zur Welt bringe. Als nun die Hexe den Schleier zurückschlägt und ihn mit sich fortziehen will, da stößt er sie lachend zurück, die sieben Jahre waren „Trug und Taumel“. Gott hat’s gewendet und ihn zurückgeführt ins Leben der Wahrheit und Wirklichkeit:

Wo ich hingriff, dich zu spüren
Taten sich ins wahre Leben
Auf geheimnisvolle Türen,
Mich mir selbst zurückzugeben.

Auch ihr Drohen vermag nichts mehr, mit der untergehenden Sonne sinkt sie zusammen, schleppt sich ins Gebüsch und humpelt als altes Weib unbemerkt von dannen. Der Kaiser aber betet als einer von den Verirrten,

Die dem Teufel sich entwanden,
Und den Weg nach Hause fanden.

Die geheimnisvollen Türen zum wahren Leben für den Kaiser sind: Tarquinius mit seiner selbstlosen Treue, der zum Tode verurteilte Lydus mit seiner Überzeugung von der Hoheit und Unentrinnbarkeit des Rechtes, der arme Mensch mit seinem bloß niedrigen Instinktleben, der um Gold für alles zu haben ist, und endlich der Blinde, einst als Kaiser Johannes der Pannonier, durch welchen dem jetzigen Herrscher die Vergänglichkeit aber auch, und viel mehr noch, die Verantwortlichkeit höchster Macht klar wird. Ward von den drei ersten die innere Umkehr bloß vorbereitet, durch den letzten wird sie gründlich vollzogen. Von nun an wird er im tiefsten und schwersten Sinne seinen eigenen Worten gemäß handeln:

. . . nicht eine einzige
Stunde kommt zweimal im Leben,
Nicht ein Wort, nicht eines Blickes
Ungreifbares Nichts ist je
Ungeschehen zu machen, was
Du getan hast, mußt du tragen,
So das Lächeln, wie den Mord!

* * *

Ein ganz anderes Gepräge zeigt „Das Bergwerk zu Falun“. Wird der Kaiser in der eben besprochenen Dichtung durch geheimnisvolle Türen zu einem klaren und kräftigen Wirken auf der Erde geführt, so zieht es den Matrosen Elis Fröbom in geheimnisvoller Weise in die Erde, unter die Erde, damit er dort seinen wahren Beruf und seine innere Befriedigung finde. Die in drei Akten (richtiger drei Szenen) sich aufbauende Dichtung scheint mir ungleichmäßig durchgeführt, auch fehlt der Schluß, wir erhalten nur ein Bruchstück. Am besten gelungen sind die drei über das Menschliche hinausgreifenden Gestalten:

der alte Torbern, die Königin, der Knabe Agmahd, und der zweite Aufzug in seiner ganz eigenartigen, geheimnisvollen Schönheit dürfte zum reizvollsten gehören, was Hofmannsthals Dichtung bis heute geschaffen hat. Mit dem bekannten Sagenstoff[1]), den z. B. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in einer Novelle der Serapionsbrüder, in der Oper Richard Wagner und Franz von Holstein („Der Heideschacht“) bearbeitet haben, hat Hofmannsthals Fassung (wenigstens soweit sie vorliegt) kaum etwas gemein. Das Fragment schließt damit ab, daß Elis Fröbom erst nach Falun absegelt, von dessen Bergwerk und seinen seltsamen Eigenschaften allein die Sage und die eben genannten Dichtungen erzählen.

Der erste Aufzug, am Meeresstrande vor einer kleinen Matrosenkneipe, bringt Fischer- und Dirnenszenen. Nur eine Gestalt ragt greifbar heraus, Elis, der seinen eigenen Genossen unheimlich und unbegreiflich ist. Er hat das zweite Gesicht von seinem Vater geerbt, die Mutter hat er, von langer Seefahrt zurückgekehrt, gestorben und begraben gefunden. So bleibt er still und in sich gekehrt, während die anderen trinken und mit den Mädchen schäkern. Eine der Dirnen, Ilsebill, die er einst als junges Ding gekannt und geliebt, gesellt sich zu ihm; zu ihr spricht er, fremd und vertraut zugleich, von seinem Leben, von der Javanerin, die er geliebt und die ihm schal geworden, wie Ilsebill, wie alles auf der Welt, von seinem Vater und dessen Tod. Er ergeht sich in seltsamen, seemännischen Todesphantasien und versinkt in ein dumpfes Brüten, und als ihn einer der Kameraden neckt: „Ein Maulwurf bist du, weiter nichts!“ — stimmt er ihm bei und spricht mystisch tiefe Worte über den Zusammenhang und die Zusammengehörigkeit des Menschen mit der Erde. Unterdessen ist schon der alte Bergmann Torbern aufgetreten, der ihm zuhört, ohne ihn aus den Augen zu lassen. Als Elis beschwörend die Erde anruft: „Haus tu dich auf! . . . ein Sohn pocht an!“ läßt ihn Torbern ins Innere der Erde schauen. Und nun folgt ein kurzes, fast nur in Schlagworten geführtes seltsames Gespräch der beiden. Torbern sagt ihm, ich komme „von dort, wo du hin willst“ — „du brauchst mich wie ich dich“ — und lacht, als sich Elis einen Seemann nennt.

[1]) K. Reuschel, Über Bearbeitungen der Geschichte des Bergmanns von Falun: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 1903. III. 1—28 (Anm. d. Herausgebers).

Elis will fort und kann nicht. „Womit bezwingst du mich?“ — „Mit deinem Willen.“ — „Der war zu gehn.“ — „Der ist: mit mir zu gehn Nach Falun und ein Bergmann dort zu sein.“ — „Zu werden?“ — „Keiner wird, was er nicht ist.“ Elis werden die Knie schwer, er sieht nicht mehr deutlich, der Boden wankt unter seinen Füßen und er versinkt in die Erde.

Im zweiten Aufzug ist er im Innern der Erde, im Finstern, um ihn alles „aus dunkelm, fast schwarzem Silber“ gebildet, zwischen den Pfeilern erscheint ihm in mildem Leuchten die Königin. Auf ihren Befehl bringt ihm der Knabe Agmahd zu trinken, der in seltsamem Wandel Elis jetzt als seine Javageliebte, jetzt als ein ertrunkener Freund erscheint, dann wieder verschwindet. Elis fühlt sich fremd in dieser fremden Welt. Die Königin aber ruft ihm zu:

Und ich hab mich so lang nach dir gesehnt
Wohl hundert Jahr.

Obgleich ihr alles Menschenwesen fremd und unheimlich, der Tod etwas Unverständliches ist, „dennoch lieb' ich dich und will dich halten!“ Sie läßt ihn wunderbare Erscheinungen sehen, er aber bleibt stumm, da läßt sie Torbern erscheinen und zu ihm sprechen, wie er, der Mensch, der Königin zu eigen geworden:

Die ganze Welt, die sie mit dumpfem Sinn
Aufbaun, brach mir in Stücke. Ob ein Mensch,
Ich ward ein Geist und redete mit Geistern.

Nun aber geht seine Zeit zu Ende. „Und so begegn' ich dem, der nach mir kommt.“ Er verschwindet. Elis zweifelt, die Königin sagt ihm: „Du bist wie er.“ Aber ein Grauen trennt ihn von ihr trotz all ihres Werbens, und als sie ihm ihr Antlitz enthüllt, da duckt er sich geblendet zu Boden. Und so sehr ihre Schönheit ihn nun erfüllt, jetzt sendet sie ihn nochmals zur Erde zurück:

Ich darf dich noch nicht halten. Ich kann dir
Noch nicht gehören.

denn noch ist seine Sehnsucht bei den Irdischen. Nochmals muß er hinauf, ein Bergmann zu sein. Sie entschwindet, indem sie ihm noch mit verhallender Stimme zuruft: „Komm bald.“ — Es ist schwer, von dem unbeschreiblichen Zauber dieser Szene

einen Begriff zu geben. In der leuchtenden Königin ist alles unterirdisch Geheimnisvolle der Natur zu einer wunderbar schönen Gestalt verkörpert, und diese seltsame Dreistellung: die Verkörperung geheimnisvoller Naturmacht — der ins Naturleben zurückgekehrte, einst Mensch gewesene — und der dahin erst Verlangende, noch Mensch seiende — ist von gewaltigem Eindruck. Als ob von uns selbst sonst unbekannten Tiefen unserer Seele plötzlich der Schleier weggezogen würde, als ob für einen Augenblick die sonst in Dunkel gehüllten Beziehungen zwischen Mensch und Natur mit blitzhellem Licht erleuchtet würden, so daß uns bei aller Seltsamkeit des Vorganges ein persönliches Erlebnis daraus wird, ein: Das bist du! aus diesem scheinbar so außergewöhnlichen Schicksal entgegentönt. Und liegt nicht in der Gebundenheit an die Erde, in dem Zusammenhang mit der Natur und ihren geheimnisvollen Kräften ein allgemein Menschliches, das sonst nur dunkel geahnt hier von Dichterhand gestaltet zu ergreifender Erscheinung wird? —

Der letzte Akt tritt dagegen ganz zurück. Elis erwacht wieder auf der Erde da, wo er versunken. Er fragt umsonst nach dem Alten. „Ich muß nach Falun.“ Dazu braucht er einen Kahn. Der seit zehn Tagen bewegungslose schon verloren gegebene Sohn des Fischers richtet sich bei seinem ersten Anruf auf, als wäre nichts geschehen, der seit zehn Tagen ausgebliebene Landwind rauscht mit starken Stößen in seine Segel, und ein Stern fällt „grad über Falun hin“. So vereinigt sich alles, Elis seiner wahren Bestimmung zuzuführen. Mit seiner Abfahrt nach Falun, mit seinen Worten:

> Und was mir widerführ, nun sterb ich nicht,
> Denn dieser Welt Gesetz ist nicht auf mir.

bricht das Fragment ab. Wir sehen auch in „Der Kaiser und die Hexe“ nicht, wie der neuem Leben und Wirken gewonnene Kaiser nun seine Kaiserpflichten ausübt und die Welt beherrscht. Aber die innere Umwandlung ist dort so tief und einleuchtend gefaßt, daß uns die Dichtung mit voller Befriedigung entläßt. Nicht so hier. So sehr uns dieser Elis gefesselt, der als Seemann seinen wahren Bergmannsberuf gefunden und in der Szene mit der Königin die heimlichsten Saiten unserer Seele zum Schwingen gebracht hat, zu viele Fragen bleiben noch offen.

Von dem Dichter, der uns die erste Begegnung der beiden so gegensätzlichen und doch innerlich sich so nahen Gestalten mit so überzeugender Gewalt vor Augen gestellt hat, möchten wir auch ihr Wiedersehen, ihr endgültiges Sichfinden und ihr schließliches, wie es scheint, naturgesetzlich notwendiges (in Torberns Schicksal vorgebildetes) Sichwiederverlieren mit gleicher Eindringlichkeit gestaltet sehen.

15.

Seitdem Humanismus und Renaissance in neuer Weise zu der Kultur und Kunst der Antike ein innerliches und fruchtbringendes Verhältnis gewannen, seit für sie in der Dichtung wie in der Architektur und Plastik der Alten neue vielfach lange verschüttete oder doch durch unreine Röhren und Kanäle übermittelte Quellen lebendiger Kraft und Schönheit sich auftaten, hat fast jede Zeit ihr eigenes Bild der Antike sich geschaffen, überzeugt von dessen Richtigkeit wie von der Unrichtigkeit der vorher herrschenden Anschauung. Aber auch hier tritt uns die alte Pilatusfrage auf die Lippen: Was ist Wahrheit? In Deutschland hat, um nur wenige wichtige Namen richtunggebender Art aus den beiden letzten Jahrhunderten zu nennen, die Antike Winckelmanns der Antike Herders und Goethes Platz gemacht, ist die Goethes abgelöst worden von der Friedrich Schlegels und der Romantik, folgte im neunzehnten Jahrhundert der Auffassung eines Jakob Burckhardt, eines Ernst Curtius, eines Heinrich Brunn, eines Erwin Rohde die Auffassung Friedrich Nietzsches. Ähnliche Reihen ließen sich aufstellen für die deutsche Dichtung mit den Namen Klopstock — Goethe — Hölderlin — Kleist — Grillparzer — Hebbel — Heine — Hofmannsthal, für die deutsche Malerei mit den Namen Rafael Mengs — Carstens — Cornelius — Genelli — Feuerbach — Böcklin — Klinger — Greiner. Die Winckelmannsche „edle Einfalt und stille Größe" ist längst zu einer für uns nur historisch noch lebendigen Auffassung geworden, seiner und noch Goethes fast ausschließlicher Betonung des apollinischen Grundzuges aller antiken Kunst und Poesie ist immer weiter um sich greifend die kaum minder ausschließliche Betonung des besonders von Nietzsche gelehrten dionysischen Prinzipes in allem antiken Kunstschaffen gefolgt, und

die einstige schon zum Dogma erstarrte Anschauung von der griechischen Heiterkeit durch Jakob Burckhardt als „eine der allergrößten Fälschungen des geschichtlichen Urteils, welche jemals vorgekommen“ [1]), erwiesen worden. Was ist Wahrheit? Nicht das zu entscheiden, kann hier meine Aufgabe sein. Ich will nur diesen unleugbaren Wandel als Erklärung dafür heranziehen, daß heute — ceteris paribus — keine Goethesche Iphigenie mehr geschrieben werden kann, sowenig es heute noch möglich wäre, ein Feuerbachsches platonisches Gastmahl zu malen. Das spricht natürlich so wenig gegen diese in ihrer Art ewigen Werke, als gegen unsere Zeit. Es soll uns nur dazu dienen, den aller Weiterentwicklung natürlichen und darum notwendigen Wandel in der Auffassung höchster Schöpfungen vergangener Zeit zu erkennen. Nur was endgültig tot, unterliegt ihm nicht, was immer aber lebendig fortwirkt, das heißt also die wahrhaft große Kunst aller Zeiten, ein Shakespeare sowohl als ein Goethe, ein Michelangelo sowohl als ein Dürer, ein Praxiteles sowohl als ein Donatello, ist solchem Wandel der Auffassung unterworfen. Darin nicht zuletzt liegt die unerschöpfliche Lebenskraft großer Kunst, daß sie jeder neuen Generation neu und anders erscheint als der vorangegangenen; ob bejubelt oder verdammt, sie wirkt weiter lebenweckend, weil selbst lebendig.

So schaut auch Hofmannsthal die Antike mit seinen eigenen Augen und mit den Augen seiner Zeit. Er selber erkennt deutlich die Wandlungen und die verschiedenen Spiegelungen in verschiedenen schaffenden Geistern. „Sind nicht,“ sagt er, „die Antike Goethes, die Antike Shelleys und die Antike Hölderlins drei so seltsam verwandt-geschiedene Gebilde, daß es einen traumhaften Reiz hat, sie nebeneinander zu denken, wie die Spiegelbilder dreier sehr seltsamer Schwestern, in einem stillen Wasser, am Abend?“ (Gedichte von Stefan George.) Und hat er nicht ein andermal die Schönheit der antiken Tragödie vornehmlich da gesehen, wo die Schönheit der antiken Plastik liegt, wenn er von den Athenern im Theater zur Zeit des großen Dionysosfestes sagt: „sie verstanden die Schönheit weicher Körper, die sich wiegten, und die königliche Kunst der großen Gebärden hatte ihnen einen Sinn.“ (Eleonora Duse.) Aber sein Blick geht tiefer, und von seinen eigenen Dichtungen, die sich auf antikem Boden

[1]) Jakob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, II, 373.

bewegen, gilt vollinhaltlich sein Wort: „Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte.“ (Ein Brief.)

* * *

So dichtet er seine prächtige Idylle zwar nach einem antiken Vasenbilde: „Kentaur mit verwundeter Frau am Rand eines Flusses“, aber sofort heißt es weiter: „der Schauplatz im Böcklinschen Stil“. Nur die letzte Situation der Dichtung stimmt zu dem angeführten Vasenbilde, alles andere ist ganz und gar im Böcklinschen Geiste gedacht und geschaut, und wohl jedem, der die Idylle liest, wird das Bild von Böcklin: „Der Kentaur in der Dorfschmiede“ lebendig werden. Allerdings fehlt darin eine Gestalt, die für den Dichter zur wichtigsten wird: die Frau des Schmiedes.[1]) In wenigen Strichen ist sie fest und sicher hingestellt: sie hat als Kind in der Kunst ihres Vaters, des Töpfers und Vasenmalers, so gelebt, daß sie aller seiner Gebilde „Gram und Haß und Liebeslust“ in sich selber empfand, so sehr, daß sie sich im Leben der Wirklichkeit als eine Fremde fühlt und aus der Enge ihres kleinen Schicksals hinaus möchte. Der Gatte ist ein tüchtiger, in Leben und Tat sicherer Mann, der uns in seinem Wesen an Goethes Prometheus in der Altersdichtung „Pandora“ erinnert, während seine Antwort auf des Kentauren Frage:

> Du kennst, mich dünkt, nur wenig von der Welt,
> mein Freund. —
> Die ganze kenn' ich, kennend meinen Kreis,
> Maßloses nicht verlangend.

uns an die Antwort erinnert, die der Goethesche ‚Prometheus‘ der Jugenddichtung auf Merkurs Frage: Wie vieles ist denn dein? gibt:

[1]) Die Frau mit dem Kinde auf dem Arme, welche bei Böcklin unter den drei Vorübergehenden voranschreitet, fasse ich wohl richtig nur als unbeteiligte neugierige Zuschauerin aus dem Dorfe auf, nicht als Ehegattin des Schmiedes.

Der Kreis, den meine Wirksamkeit erfüllt,
Nichts drunter und nichts drüber.

Dem Glück engbegrenzten, von einfachen Pflichten erfüllten Daseins im Schmiedehause steht in wirksamem Gegensatz das unstete Abenteurerleben des Kentauren gegenüber, der als ein Fahrender durch die Heide streift. Selbst dem Flötenspiel Pans hat er gelauscht, welches das Ich beschwingt „im Wirbel fortgerissen durch tausendfach verschiedene Trunkenheit hindurch“. Das fesselt und reizt die Frau. Umsonst mahnt der Schmied:

Das Leben zeitigt selbst den höhern Herzensschlag,
Wie reife Frucht vom Zweige sich erfreulich löst.
Und nicht zu andern Schauern sind geboren wir,
Als uns das Schicksal über unsere Lebenswelle haucht.

Rasch gewonnen — denn alles an dem Fremdling lockt und löst ihre innersten Wünsche und Begierden — läßt sich die Frau entführen; während sie der Kentaur durch den Fluß trägt, tötet sie der nachgeschleuderte Speer des Schmiedes. Die Idylle endet als Tragödie.

* * *

Die Macht und Größe des antiken Dramas feiert das schöne Vorspiel zur Antigone des Sophokles, zugleich ein begeistertes Manifest für den Ewigkeitswert aller echten Dichtung. Auf einer heutigen Bühne nach einer Probe der Antigone bleibt, als alle Mitwirkenden fortgegangen, ein Student allein zurück. Zu ihm tritt der Genius, den er erst nach und nach als einen Unirdischen, Überirdischen, Ewigen erkennt.

Die ewig leben, senden mich an dich
Mit einer schönen Botschaft.

Der Student glaubt zu träumen. Aber er muß sich sagen lassen:

Du träumest nicht:
Das eben ist die Botschaft, die ich bringe:
Mich mußt du glauben, daß du sie verstehst.

Antigone wird kommen und wird sterben und deine Seele zwingen, ihr zu folgen und zu sagen:

„Dies mußte so geschehn.“
„So will ich tun und will so sterben müssen.“
„Denn hier ist Wirklichkeit und alles andre“
„Ist Gleichnis und ein Spiel in einem Spiegel.“

Immer mächtiger enthüllt der Genius sein Wesen:

Die Unruh hemm ich, heiß die Zeit still stehn.
Was hier geschieht, ist ihr nicht untertan.

Er löst mit seinem Hauche auch dem Studenten den Blick, so daß dieser Wahrheit und Wirklichkeit scheiden und jene als das Echte und Bleibende erkennen lernt. Und der so schauend Gewordene lebt völlig im Sagenkreise des Ödipus und spricht in prachtvollen Versen Wert und Wesen der alten Mythen aus. Er sieht Antigone „das funkelnde Gefäß des Schicksals“:

Dies strahlende Geschöpf ist keines Tages!
Sie hat einmal gesiegt und sieget fort.
— — — — — — — — — — — — —
Ich bin der schwesterlichen Seele nah,
Ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen
Des Lebens sind die Schleier weggezogen — — —

So gibt diese einfache Dichtung in tiefgründender Schönheit eine Verkündigung der höheren Wahrheit ewiger Poesie gegenüber der Scheinrealität des Alltagslebens.

* * *

In seinem Aufsatze über Swinburne sagt Hofmannsthal von dessen „Atalanta in Kalydon“: „Nicht das zur beherrschten Klarheit und tanzenden Grazie emporgezogene Griechentum atmete darin, sondern das orphisch ursprüngliche leidenschaftlich umwölkte“. Diese Worte gelten restlos auch von seiner eigenen Neudichtung einer antiken Tragödie, von der Elektra. Da ist nichts von der königlichen Kunst der großen Gebärde übrig geblieben, die er selber früher an der attischen Tragödie rühmte, da ist alles leidenschaftlich und wild, ein unheimlich ungezügeltes Triebleben, das unverhüllt ans Licht tritt, Neid und Wut, Blutdurst und Machtgier und die Seele des Ganzen wilder, in seiner

endlichen Befriedigung bis zur Selbstvernichtung anschwellender Haß. Ich wüßte im Drama der Weltliteratur keine Gestalt zu nennen, die so ganz fleisch- und blutgewordener Haß wäre, wie Hofmannsthals Elektra. Die Hofmannsthals nicht die des Sophokles. Denn so nahe auch im Gang der Handlung und in einzelnen Zügen die beiden Dramen sich berühren[1]), so sehr muß das frei nach Sophokles auf dem Titelblatt mit allem Nachdruck unterstrichen werden. „Es sind Griechen geschaut mit moderner Psychologie und modernem kulturgeschichtlichem Wissen,“ sagt Federn treffend.[2]) Sowenig etwa Euripides in Goethes Iphigenie seine Iphigenie, sowenig würde Sophokles in Hofmannsthals Elektra seine Elektra erkennen. Hier wie dort liegen Welten dazwischen, und die Kluft, die Hofmannsthal von Sophokles trennt, ist weit breiter und tiefer als die zwischen Goethe und Euripides (wobei natürlich die Frage nach der dichterischen Größe der vier Poeten gar nicht mitspricht). Rücksichtslos schaut der junge Wiener Dichter mit seinen modernen Augen den antiken Stoff; dadurch hat er ihm viel von der alten Größe genommen, viel an unmittelbarer Lebendigkeit gegeben. Seine Elektra schreitet nicht auf dem hohen Kothurne des antiken Schauspielers, sondern läuft auf den nackten Füßen der modernen Schauspielerin. Aus der heroischen ist eine psychologische Tragödie geworden. Alles Typische ist ausgeschaltet, alles Individuelle dagegen zu stärkster Wirkung gesteigert. Alles Apollinische ist verschwunden, dionysische Leidenschaft beherrscht die Szene von Anfang bis zu Ende. Von der großen Staatsaktion des antiken Mythus, die mit dem trojanischen Kriege zusammenhängt, in welche die Götter persönlich eingreifen, wo alter Geschlechterfluch zu Mord und Sühne treibt, merken wir kaum mehr etwas. Was etwa einen Schicksalsdramatiker in diesem Stoff am meisten angezogen, was er am stärksten betont hätte, davon gibt Hofmannsthal nichts. Er begnügt sich fünf Menschen zusammen und einander gegenüberzustellen; diese fünf

---

[1]) Ich beabsichtige hier keinen Vergleich im einzelnen. Die wichtigsten Punkte hat Karl Federn herausgehoben in seinem schönen Aufsatze: Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie. (Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte. München und Leipzig 1904. S. 173 bis 187.)

[2]) Am angeführten Orte S. 181.

durch Verhältnisse untereinander verbunden, wie er sie im antiken Drama vorfand: Elektra, Chrysothemis, Klytämnestra, Orestes und Ägisth.

An dem festen Gerüst der äußeren Handlung, wie er es bei Sophokles vorfand und von ihm in den Hauptlinien übernahm, gewann seine gerne den festen Boden der Wirklichkeit meidende Kunst psychologischer Feinmalerei ein sicheres Rückgrat. Vor unseren Augen wächst Elektra von der scheuen, im Winkel geduckten und kaum geduldeten Sklavin des Anfangs zur orgiastischen Bluttänzerin und als Siegerin triumphierenden Königstochter des Schlusses. Und dieses Wachstum vollzieht sich durch das Zusammentreffen mit den andern Personen der Tragödie, die jede auf ihre Weise diese Entwicklung fördern und vollenden. So erhalten wir fünf Stufen, zwischen denen die Nebenszenen und die Monologe Elektras ergänzende farben- und stimmunggebende Übergänge bilden. Erste Stufe: Elektra und Chrysothemis. Dem von allen Dienerinnen bis auf eine verachteten und verspotteten Fürstenkinde, dessen Monolog in der Erinnerungsvision des Mordes Agamemnons und der Zukunftsvision der blutigen Rache sofort den Grundton der ganzen Tragödie, den Grundton des Hasses, mit aller Macht anschlägt, tritt in der Schwester eine andere Lebenssehnsucht entgegen. Elektra lebt nur in Vergangenheit und Zukunft. Chrysothemis möchte in der Gegenwart leben, mit ihrem starken gesunden Leibe die natürliche Bestimmung des Weibes erfüllen. Durch den klar erkannten Verzicht auf alles eigene Glück, auf allen Genuß des Lebens hebt sich dieser Schwester gegenüber die nur in ihrem grenzenlosen Haß lebende Elektra um Haupteslänge empor. Zweite Stufe: Elektra und Klytämnestra, mit der sie nun redet „wie noch nie“. Die von Haß ungestillter Rache innerlich starke Tochter und die von Wollust und Verbrechen innerlich haltlose Mutter. Mit gewaltiger Steigerung wird das Zwiegespräch geführt bis zu dem Höhepunkt, da die Tochter der Gattenmörderin zuruft: Du bist das Opfer, das bluten muß, wenn erst Orest kommt, der berufene Rächer. Elektra hebt sich durch die sichere Zuversicht auf den Helfer und Rächer, den Bruder Orest; so grimmig sie haßt, nicht sie selbst wird die Tat vollführen, in eines andern Hand ist diese gelegt. Und nun trifft die (falsche) Kunde von Orests Tod ein, weckt kaum verhehlten Jubel bei Klytämnestra und den ihren,

dumpfe Verzweiflung bei Chrysothemis. Dritte Stufe: Elektra und Chrysothemis. Elektra erreicht die volle Höhe ihres Hasses: ist der Bruder tot, so müssen die Schwestern das Werk vollbringen; da sich Chrysothemis in ihrer strotzenden Kraft der Tat weigert, muß sie es allein ausführen, die Schwache, mit dem Beile, das einst den Vater getroffen und das sie heimlich verborgen und behütet hat. Vierte Stufe: Elektra und Orest. Der nach dem Beile Wühlenden tritt ein Unbekannter entgegen, der die Nachricht von Orests Tode zu überbringen hat, und der erst, als er in der Verkümmerten, vorzeitig Gealterten wirklich Elektra erkennen muß, sich ihr als Orest selber kundgibt. (Man halte einmal neben diese Erkennungsszene die Erkennungsszene zwischen Iphigenie und Orest bei Goethe, beide aufs tiefste erschütternd, um so recht den Unterschied zweier Zeiten und ihrer Auffassungen der Antike zu erkennen: dort alles gehaltene hohe Ruhe, hier alles zitternder bebender Nerv). Und Elektra, die bis dahin nur als die maßlos Hassende uns entgegentrat, wächst wieder eine Stufe empor ins Reinmenschliche: den Bruder liebt sie, um den Bruder bangt sie, vor dem Bruder klagt sie um ihr elendes zertretenes Leben, vor dem Bruder läßt sie aber auch ihren Haß auflodern zu voller Flamme. Und nun die Katastrophe: Elektra harrend und lauschend während drinnen der Muttermord Orests sich vollzieht. Fünfte Stufe: Elektra und Ägisth. Sie allein weiß, daß Klytämnestra tot; mit trügerisch unterwürfigen Worten lullt sie den Verhaßten in Sicherheit, mit triumphierendem Tanzschritt ihn umkreisend, leuchtet sie ihm zum Eintritt. Und als der schon tödlich Getroffene drinnen um Hilfe ruft: „hört denn niemand?“, da reckt sie sich hoch auf, ganz Rache, ganz Haß: „Agamemnon hört dich!“ Der nun endlich befriedigte Haß, die nun endlich gestillte Rache finden ihren Ausdruck in dem orgiastischen Tanze als Ausdruck ihres Triumphes, ihres Glückes:

> Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:
> Schweigen und tanzen!

Und tot bricht sie zusammen. Der höchste Augenblick ihres Lebens ist auch der letzte. Mit der gelösten Lebensaufgabe ist auch die Lebenskraft zu Ende.

Was auch Hofmannsthal dabei von dem antiken Stoff über-

nommen, es ist alles geschaut mit seinen Augen, erlebt mit seinem Leben, empfunden mit seiner Seele. Mögen ihm nun auch noch so viele tadelnd entgegenrufen: das ist nicht die antike Elektra, nicht die antike Klytämnestra usw., er darf ruhig antworten: Ich sehe sie so! Und der Schaffende, der positiv Gestaltende behält wie immer recht gegenüber dem Kritiker, dem bloß negativ Beurteilenden. Gewiß, mancher wird aus voller Überzeugung sagen: das sind keine antiken Menschen, das sind nicht die Gestalten der alten Sagen, deren Namen sie tragen. Aber ich glaube, keiner, der das Buch liest oder die Aufführung auf der Bühne sieht, wird sich dem Eindruck entziehen können, daß er lebendig Geschautes, lebendig Gestaltetes vor sich hat. Lebendig Geschautes lebendig zu gestalten, das galt allezeit als das Höchste in aller Kunst, in der tönenden wie in der bildenden, und wird wohl auch künftig allezeit dafür gelten. Diese Kraft lebendiger Gestaltung aber hat, meinem Urteil nach, Hofmannsthal niemals früher in so reichem Maße bewährt wie hier, und deshalb erscheint mir „Elektra“ als das Reifste, was er bisher geschaffen hat.

In meinen einleitenden Bemerkungen sagte ich: Damit das Leben zum Inhalt und Gegenstand der Poesie Hugo von Hofmannsthals werden kann, muß es sich auflösen in Traum oder erhöht widerspiegeln in Kunst.[1]) Schauen wir auf die größeren Dichtungen, die wir nun durchwandert haben, zurück, so lassen sich diese beiden grundlegenden Momente bald einzeln, bald gemischt überall erkennen. Ich habe immer wieder auf den traumhaften Zauber dieser Poesie hingewiesen, auf jenes leichtschwebende, von aller Erdenschwere losgelöste, was wir so oft als einen besonderen Reiz empfinden, ohne vielleicht immer im einzelnen dessen klar bewußt zu werden. Dieses Umsetzen in Traum, dieses Erhöhen der Wirklichkeit zur Wahrheit des Traumes, wie ich es ein anderes Mal ausdrückte,[2]) tritt besonders stark hervor in: „Der Tor und der Tod,“ wobei starke Kunsteindrücke mit verwertet werden; „Der weiße Fächer,“ wo außerdem ein Traum als Hauptmotiv für das Handeln Mirandas von ausschlaggebender Bedeutung ist; „Das kleine Welttheater,“ worin auch die Ergebnisse gedanklicher Beschäftigung mit künstlerischem Schaffen in Anschauung umgesetzt und mit der intuitiven Sicherheit des Nachtwandlers auf gefährlicher Firsthöhe ausgesprochen werden[3]); „Die Hochzeit der Sobeide“, in welcher zugleich der durchaus märchenhafte Grundton verstärkt wird durch das aus eingehender Beschäftigung mit den Märchendichtungen des Orients gewonnene (künstlerische) Lokalkolorit; „Der Kaiser und die Hexe“, worin das psychologisch-ethische Problem gerade durch diese völlige Loslösung von allem realen Boden, durch die ganz traumhafte Märchenhandlung zu besonderer Eindringlichkeit gestaltet wird; „Das Bergwerk zu Falun“, dessen beste (die mystischen Märchen-)Szenen als Traumgebilde

---

[1]) Vgl. oben S. 8.

[2]) Vgl. oben S. 18.

[3]) Vgl. oben S. 18f.

von visionärer Schönheit wirken; endlich die beiden Ballett-Pantomimen („Der Schüler“ und „Der Triumph der Zeit“), von denen besonders die zweite mit ihrer nicht leichtverständlichen und wohl auch nicht überall zu zwingender künstlerischer Anschaulichkeit gestalteten Symbolik mir am ehesten als Traum eines künstlerisch ganz besonders begabten Dichters faßlich wird. — Das in Werken der Kunst, der tönenden wie der bildenden, widergespiegelte und durch die Kunst der Schönheit geweihte Leben aber tritt uns entgegen in Dichtungen wie: „Gestern“ und „Der Tod des Tizian“, worin Eindrücke der italienischen Renaissancekunst, im zweiten insbesondere solche der Werke des Meisters von Cadore und weiterhin seines um Jahrhunderte nachgeborenen Geistesbruders Böcklin dichterische Gestalt gewonnen haben; „Die Frau im Fenster“, die gleich der vollen Sommerblüte aus der kleinen Lenzknospe aus den Andeutungen in Gabriele d'Annunzios „Traum eines Frühlingsmorgens“ aufgeblüht ist; „Das gerettete Venedig“, das als Umdichtung eines altenglischen Bühnenwerkes gleich dem auf den leichtfertigen Erzählungen Casanovas sich aufbauenden und zugleich die unvergleichliche Wirkung der Musik dichterisch verherrlichenden „Der Abenteurer und die Sängerin“ Eindrücke des als ganzes Stadtbild ein einzigartiges Kunstwerk darstellenden Venedig mit großer poetischer Kraft gestaltet; endlich jene Dichtungen aus dem antiken Stoffgebiet, die aus Werken der bildenden wie der dichtenden Kunst des Altertums gleichmäßig ihre Anregung geschöpft haben: „Idylle“ (bei der neben der Antike nochmals Böcklins Name mit Nachdruck zu nennen wäre), „Vorspiel zur Antigone des Sophokles“ und „Elektra“.

Wir haben die ganze Reihe der Schöpfungen Hofmannsthals, soweit er sich bis heute dichterisch geäußert hat, durchwandert. Bald mit schnelleren Schritten, bald behaglich verweilend. Überall aber habe ich versucht, das herauszuheben, was mir als das Wertvolle, das dichterisch Schöne, das Neue und Eigenartige erschien. Nicht auf zerstörende Kritik, nicht auf ein Zerfasern und vom Richtersessel aus kühl Verurteilen kam es mir an. Mir lag vielmehr daran, zu erkennen und zu verstehen, des Dichters Sonderart und Sonderwert herauszuheben und darum an Verfehltem oder minder Geglücktem mit flüchtigem Hinweis vorüberzugehen, um bei Gelungenem und Schönem zu

verweilen. Alle Kunst verlangt freudige Hingabe dessen, der sie genießen und sich zu eigen machen will, nicht minder aber auch dessen, der sie anderen erschließen und nahebringen möchte. Richard Wagner sagt einmal: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe!“ [1]) und ich meine, das gilt für den Geist aller Kunst. Nur in der Liebe ist sie zu fassen, und wer ohne Liebe von ihr spricht und über sie urteilt, der gleicht gar zu leicht nach des Apostels Wort einem tönenden Erz und einer klingenden Schelle, dem fehlt wohl das Beste und Wichtigste.

Eine lange Reihe recht verschiedenartiger Gestalten ist während unserer Betrachtung der Hofmannsthalschen Dichtungen an uns vorübergezogen. Gestalten und Gedanken, Klänge und Worte einer eigenen, oft seltsamen Welt. Nicht zu Jedem werden sie mit gleicher Eindringlichkeit sprechen, Manchem wohl auch gar nichts zu sagen haben. Wem aber einmal diese Töne nicht nur ans Ohr, sondern durchs Ohr ins Herz gedrungen sind, der wird sie nicht mehr missen wollen, und wenn sie erklingen, wird ihm zumute werden, als sähe er in weiter Ferne und dennoch hell leuchtend ein Stückchen jenes Heimatlandes der Menschheit, von dem der sterbende Tristan in so sehnsüchtigen Tönen zu singen weiß, als hörte er Laute jener verlorenen Heimatsprache, von der Hamann sagt: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes.“

[1]) Richard Wagners Gesammelte Schriften und Dichtungen [2]IV. 264.

Anmerkung.

Die vorliegenden Ausführungen entstanden aus dem Bedürfnis des Verfassers, mit sich selbst ins reine zu kommen über das Schaffen Hugo von Hofmannsthals, das ihn seit der Aufführung von „Der Tor und der Tod“ durch die Literarische Gesellschaft in München (November 1898) immer stärker angezogen und gefesselt hat. Durch die große Liebenswürdigkeit des Ehepaares Schmujlow-Claassen, das mir seine vollständige Sammlung der sämtlichen gedruckten Arbeiten Hofmannsthals zu freier Benutzung überließ, wurde es mir möglich, meine Kenntnis der weit zerstreuten Arbeiten des Dichters zu lückenloser Vollständigkeit zu erweitern. Dieselbe Sammlung, die durch lange Jahre gesammelt schon heute überhaupt nicht mehr zusammenzubringen wäre, liegt dem folgenden bibliographischen Verzeichnis zugrunde. Herrn und Frauen Schmujlow-Claassen sei darum auch an dieser Stelle mein aufrichtiger Dank ausgesprochen. Außerdem verdanke ich einzelne freundliche Mitteilungen den Herren Heiseler und Wolfskehl in München. — Von den zahlreichen Artikeln und Aufsätzen über Hofmannsthal nenne ich als die mir am wertvollsten erscheinenden die folgenden, deren Titel, wo nichts anderes bemerkt ist, „Hugo von Hofmannsthal“ lautet: R. M. Meyer, ein neuer Dichterkreis (Preußische Jahrbücher 1897), Ria Claassen (Sozialistische Monatshefte 1898), F. von der Leyen (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 18. Aug. 1899), Kurt Breysig, Treibhauskunst (Magazin für Literatur 1899), Felix Poppenberg, Alfred Kerr (Neue deutsche Rundschau 1899, 1900), Josef Theodor (Nord und Süd 1901). Speziell über „Elektra“ hebe ich von den sehr zahlreichen Besprechungen hervor die von Stefan Zweig (Magazin für Literatur 1903), Alfred Kerr (Neue deutsche Rundschau 1903), F. Poppenberg (der Türmer 1903), Hermann Ubell (die Zeit 1903), Karl Federn (Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte 1904).

Anhang.

Chronologisches Verzeichnis der Dichtungen und Aufsätze Hugo von Hofmannsthals.

Die Anordnung ist so getroffen, daß bei jedem Jahre zuerst die dichterischen, dann die kritischen und darstellenden Arbeiten je in chronologischer Folge aufgezählt werden. Pseudonyme und anonyme Veröffentlichungen sind als solche bezeichnet. Wo keine derartige Bemerkung steht, trägt die Publikation den vollen Namen des Dichters. Vergleiche auch die Anmerkung zum Texte S. 83.

1890. Frage. — Was ist die Welt. — Für mich. — Gülnare. [Vier Gedichte unter dem Pseudonym] Loris Melikow [und] Loris in „An der schönen blauen Donau", Juli, August, November, Dezember.

1891. Frage. bez. Loris. Moderne Rundschau. No. 1. 1. April 1891.

Sünde des Lebens. bez. Loris. Moderne Rundschau. No. 7. 1. Juli 1891.

Gestern. Dramatische Studie von Theophil Morren. Leipzig, Klinkhardt 1891.

Theodore de Banville †. Anonym. Moderne Rundschau. No. 1. 1. April 1891.

Die Mutter. [Drama von Hermann Bahr] bez. Loris. ebda. No. 2. 15. April.

Bilder [Van Eyck: Morituri, Resurrecturi] bez. Loris. ebda. No. 5 und 6. 15. Juni.

Das Tagebuch eines Willenskranken [Amiel, fragment d'un journal intime, 1882] bez. Loris. ebda. No. 5. und 6. 15. Juni.

Maurice Barrès [sous l'œil des barbares; un homme libre; le jardin de Bérénice] bez. Loris. ebda. No. 1. 1. Oktober 1891.

Englisches Leben [Oliphant, Memoire etc., 1891] bez. Loris. ebda. No. 5 und 6. 6. Dezember 1891.

Die Mozart-Centenarfeier in Salzburg. bez. Loris. Allg. Kunst-Chronik. Dezember 1891.

1892. Prolog zu Schnitzler „Anatole“ [nur in dessen erster Ausgabe] bez. Loris.

Der Tod des Tizian (Bruchstück). bez. Hugo von Hofmannsthal. Blätter für die Kunst. Erste Folge. Bd. I. Oktober.

Psyche. — Erlebnis. — Wolken. — Regen in der Dämmerung. — Vorfrühling. [Gedichte]. bez. Hugo von Hofmannsthal. Blätter für die Kunst. Erste Folge. Bd. II. Dez.

Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche. bez. Loris. Das Magazin für Literatur. Nr. 11. 12. März.

Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche. bez. Loris. Moderne Kunst. Bd. VI. Frühlingsnummer 1892.

Ferdinand von Saar, „Schloß Kostenitz“. bez. H. H. Deutsche Zeitung. Wien. Dezember 1892.

1893. Idylle. Nach einem antiken Vasenbild. bez. Hugo von Hofmannsthal. Blätter für die Kunst. Erste Folge. Bd. IV. Mai.

Das Glück am Weg. [Novelle]. bez. Loris. Deutsche Zeitung. Wien. Juli.

Der Tor und der Tod. [Dramatische Dichtung]. bez. Loris. Moderner Musenalmanach für 1894, herausgegeben von O. J. Bierbaum.

Algernon Charles Swinburne. bez. Loris. Deutsche Zeitung. Wien. 5. Januar 1893.

Das Tagebuch eines jungen Mädchens [Marie Bashkirtseff]. bez. Loris. Die Presse. Wien. 13. Januar.

Die Menschen in Ibsens Dramen. Eine kritische Studie. bez. Loris. Wiener Literatur-Zeitung. Heft 1—3. 15. Januar bis 15. März.

Moderner Musen-Almanach. bez. Loris. Deutsche Zeitung. Wien. 1. Februar.

Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts. bez. Loris. Deutsche Zeitung. Wien. 8. Juli.

Gabriele d'Annunzio. bez. Loris. Frankfurter Zeitung 219. 9. August.

Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlaß. bez. Loris. ebda. 6. Dezember.

Die Malerei in Wien. bez. Hugo von Hofmannsthal. Neue Revue. No. 1. 20. Dezember.

1894. Melusine. — Stille [Gedichte]. bez. Hugo von Hofmannsthal. Blätter für die Kunst. Zweite Folge. Bd. III. August.

Leben [Gedicht] bez. Hugo von Hofmannsthal. Blätter für die Kunst. Zweite Folge. Bd. IV. Oktober.

Mein Garten. — Die Töchter der Gärtnerin [zwei Gedichte

von 1892] in: Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a. M. 1894. S. 32.

1894. Franz Stuck. Neue Revue. No. 5. 17. Januar.
Internationale Kunst-Ausstellung 1894. I—III. ebda. No. 13. 15. 16. März und April.
Über moderne englische Malerei (Rückblick auf die internationale Ausstellung). ebda. No. 26. 13. Juni.
Gabriele d'Annunzio. bez. H. H. Die Zeit No. 9. 1. Dezember.

1895. Terzinen. bez. Loris. Pan. Bd. I. Heft 1. Juli 1895.
Der Tod des Tizian. Dramatisches Fragment. Allg. Kunst-Chronik. München. Heft 4.
Das Märchen der 672. Nacht. [Novelle.] Die Zeit. No. 57—59. 2. 9. 16. November.

Francis Vielé Griffins Gedichte. Die Zeit. No. 60. 23. Nov.
Eine Monographie. [Guglia, Friedrich Mitterwurzer.] ebda. No. 64. 21. Dezember.

1896. Ein Traum von großer Magie. — Ballade des äußeren Lebens. [Gedichte.] Blätter für die Kunst. Dritte Folge. Bd. I. Januar.
Terzinen über Vergänglichkeit. — „Manche freilich müssen drunten sterben". — Weltgeheimnis. — Gesellschaft. — „Dein Antlitz war". [Gedichte.] ebda. Bd. II. März.
Nox portentis gravida. — „Wo kleine Felsen" ... — An eine Frau. — Die Verwandlungen I. II. — Inschrift. [Gedichte]. ebda. Bd. IV. August.
Der Jüngling in der Landschaft. [Gedicht.] Pan. Bd. II. Heft 2. September 1896.
„Den Erben laß verschwenden." — Gute Stunde. [Gedichte.] Wiener Rundschau. No. 1. 15. November.
Das Dorf im Gebirge. [Stimmungsbild. Prosa.] Simplicissimus. Jahrg. I. No. 34. 21. November.
Unendliche Zeit. — Die Beiden. [Gedichte.] Wiener Allg. Zeitung. 25. Dezember.

Der neue Roman von d'Annunzio [le vergini delle rocce]. Die Zeit. No. 67. 11. Januar.
Gedichte von Stefan George. ebda. No. 77. 21. März.
Englischer Stil. Frankfurter Zeitung 3. April (und Wochenblatt der Frankfurter Zeitung 12. April).
Poesie und Leben. (Aus einem Vortrage.) Die Zeit. No. 85. 16. Mai.
Ein neues Wiener Buch. [Peter Altenberg, Wie ich es sehe.] Die Zukunft. No. 49. 5. September.
Über ein Buch von Alfred Berger. [Studien und Kritiken.] Die Zeit. No. 110. 7. November.

1897. Prolog zu „Mimi“. Schattenbilder aus einem Mädchenleben. Von Bob. Neue Deutsche Rundschau [Freie Bühne]. VIII. Jahrg. 1. April.

[Eine Szene aus „Die Hochzeit der Sobeide“ (Sobeide und der Räuber). Mir nur in Abschrift bekannt, ob überhaupt gedruckt? in einer Wiener Zeitschrift?]

„Wir gingen einen Weg“. — Botschaft. — „Auf einem hohen Berge“. [Gedichte.] Blätter für die Kunst. Vierte Folge. Bd. I. II. November.

Figuren aus dem Puppenspiel „Das kleine Welttheater“. [Anfang bis zum Abgang des jungen Mädchens.] Pan. Bd. III. Heft 3. Dezember.

Die Rede Gabriele d'Annunzios. Die Zeit. No. 157. 2. Okt.

Französische Redensarten. [Gabriel Dubray, Gentillesses de la langue française.] ebda. No. 162. 6. November.

Bildlicher Ausdruck. — Dichter und Leben. Blätter für die Kunst. Vierte Folge. Bd. I. II. November.

1898. Der weiße Fächer. Ein Zwischenspiel. Die Zeit. No. 174 und 175. 29. Januar. 5. Februar.

Aus einem Puppenspiel. [Das kleine Welttheater vom Auftritt des Dieners bis zum Schluß.] Die Zukunft. No. 20. 12. Febr.

Idylle. Nach einem antiken Vasenbild. Wiener Rundschau. No. 9. 15. März.

Gespräch. — Gesellschaft. — Der Kaiser von China. — Verse auf ein kleines Kind. [Gedichte.] Osterbeilage der Wiener Allgemeinen Zeitung.

Verse zum Gedächtnis eines Schauspielers. [Mitterwurzers.] Wiener Rundschau. 1. Mai.

Prolog [zur Madonna Dianora]. Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne). Jahrg. IX. Heft 6. Juni.

Vier Gedichte: Erlebnis. — Ballade des äußeren Lebens. — Gesellschaft. — Weltgeheimnis. Sozialistische Monatshefte. Juni.

„Wo ich nahe, wo ich lande“. [Spruch.] Prospektbuch des „Pan“. Juni.

Vom Schiff aus. — Reiselied. Wiener Rundschau. 15. Sept.

Die Frau im Fenster. [Dramatische Dichtung.] Pan. Bd. IV. Heft 2. September.

Südliche Mondnacht. [Gedicht.] — Dichter und Gegenwart. — Dichter und Stoff. — Dichtkunst. — Eigene Sprache. — Spiegel der Welt. — Erkenntnis. — Namen. — Worte. — Kunst der Erzählung. [Sprüche in Distichen.] Die Zukunft. No. 2. 8. Oktober.

Die Alkestis des Euripides, frei übertragen [1893]. I. Der Prolog. — II. Der Tod der Königin. — III. Das Auftreten des

Herakles. Wiener Rundschau. 15. Dezember. [Mit einer fehlerhaften Verschiebung im Drucke.]

1898. Kaiserin Elisabeth von Gabriele d'Annunzio [übersetzt von H. v. H.]. Die Zukunft. No. 3. 15. Oktober.

1899. Der Jüngling und die Spinne. [Gedicht.] Blätter für die Kunst. Vierte Folge. Bd. III.

Der Tor und der Tod. [Dramatisches Gedicht.] Jugend. Jahrg. IV. No. 6. 4. Februar.

Prolog zum Gedächtnis Hermann Müllers [Schauspieler am Deutschen Theater, Berlin]. 9. April.

Der Abenteurer und die Sängerin. Neue deutsche Rundschau. Aprilheft.

Die Sirenetta von Gabriele d'Annunzio. [Die Gioconda Akt IV. Szene 1.] Die Zeit. No. 246. 17. Juni.

Großmutter und Enkel. [Gedicht.] Jugend. Jahrgang IV. [Goethe-] No. 35. 26. August.

Im Grünen zu singen. [Gedicht.] Die Insel. Jahrg. I. Heft 1. 1. Oktober.

Prolog zu einer nachträglichen Geburtstagsfeier für Goethe am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober. Neue freie Presse. 9. Oktober.

Was die Braut geträumt hat. Ein Gelegenheitsgedicht. Über Land und Meer. No. 14. Oktober.

Zu Heines Gedächtnis. 16. Dezember 1899. Veröffentlichungen der Dramatischen Gesellschaft, Bonn. No. 2.

Reitergeschichte. [Novelle.] Weihnachtsbeilage der neuen freien Presse. 24. Dezember.

Theater in Versen. Berlin, S. Fischer. 1899.
[enthält: Die Frau im Fenster. — Die Hochzeit der Sobeide. — Der Abenteurer und die Sängerin.] — [Zwei von einander, sowie von dem im „Theater in Versen" gedruckten dramatischen Gedichte abweichende Bühnenbearbeitungen von Der Abenteurer und die Sängerin erschienen „als Manuskript vervielfältigt" bei A. Entsch in Berlin. Ebenda auch ein Druck der Hochzeit der Sobeide als Theatermanuskript.]

1900. Der Kaiser und die Hexe. [Dramatisches Gedicht.] Die Insel. Jahrg. I. Heft 4. Januar.

Drei kleine Lieder. Jugend. Jahrg. V. [Paul Heyse-] Nr. 12.

Vorspiel zur Antigone des Sophokles. Aufgeführt in Berlin den 26. März. Die Insel. Jahrg. I. Heft 8. Mai.

Der Kaiser und die Hexe. Mit Zeichnungen von Heinrich Vogeler-Worpswede. Insel-Verlag, im Mai 1900.

Der Tor und der Tod. Insel-Verlag. 1900.

Das Bergwerk zu Falun. [Dramatische Dichtung.] Die Insel. Jahrg. II. Heft 1. Oktober.

1900. Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre. [Novelle.] Die Zeit. Nr. 321. 322. November-Dezember.

1901. Der Tod des Tizian. Ein dramatisches Fragment von Hugo von Hofmannsthal. Geschrieben 1892. Aufgeführt als Totenfeier für Arnold Böcklin im Künstlerhause zu München den 14. Februar 1901. Erschienen im Verlage der Insel bei Schuster und Löffler. Berlin S. W. 46

Fuchs. Schauspiel in einem Aufzuge von Jules Renard. [Übersetzung.] Die Insel. Jahrg. II. Heft 6. März.

Gestern. Dramatische Studie. Die Insel. Jahrg. II. Heft 11. August.

Der Triumph der Zeit. Ein Ballett. ebda. Heft 12. September.

Der Schüler. Pantomime in einem Aufzuge. Neue deutsche Rundschau. [Freie Bühne.] Jahrg. XII. Heft 11. November.

Der Engelwirt. Eine Schwabengeschichte von Emil Strauß. Die Insel. Jahrg. II. Heft 4. Januar.

Studie über die Entwicklung des Dichters Viktor Hugo. [Doktordissertation.] Wien 1901.

1902. Reiselied. [Gedicht] in: Schwarz auf Weiß. Humor und Satire beliebter Autoren und Künstler. Leipzig, Heinrich Blömer. S. 86.

Verwandlung. Nach S. T. Coleridge. [Gedicht.] Die Woche Nr. 38. 20. September.

Ein Brief. [Novelle] (geschrieben 1901.) Der Tag. Nr. 489. 491. 18. 19. Oktober.

Der Schüler. Pantomime in einem Aufzuge. Berlin, S. Fischer. 1902.

Viktor Hugo. Sein Lebenslauf als Entwickelung der geistigen Form. Westermanns Illustrierte Monatshefte. Bd. 91. Heft 6. März 1902.

Viktor Hugo. Das Weltbild in seinen Werken. Deutsche Rundschau. XXVIII. Jahrg. Heft 6. März.

Aus einem alten vergessenen Buch [Friedrich Anton von Schönholz „Traditionen zur Charakteristik Österreichs unter Franz dem Ersten“ Leipzig 1844.] Neue freie Presse. 25. Septbr.

Einleitung zu einer neuen Ausgabe von „Des Meeres und der Liebe Wellen“ [bestimmt für die Pantheon-Ausgabe]. ebda. 18. Oktober.

Über Charaktere im Roman und Drama. Weihnachtsbeilage zur Neuen freien Presse. 24. Dezember.

1903. Das kleine Welttheater oder die Glücklichen. [Ein Puppenspiel.] Insel-Verlag.

Aus einem Trauerspiel: Rede zwischen Pierre und Aquilina. [Aus „Das gerettete Venedig“ nach Thomas Otway.] Blätter für die Kunst. Sechste Folge. 1902/1903.

1903. Ausgewählte Gedichte. Im Verlag der Blätter für die Kunst. [enthält: Vorfrühling. — Erlebnis. — Weltgeheimnis. — Ballade des äußern Lebens. — Terzinen I—III. — „Manche freilich . . .“ — Der Jüngling in der Landschaft. — „Dein Antlitz . . .“ — Ein Traum von großer Magie. — Gesellschaft. — „Den Erben laß verschwenden.“ — Der Jüngling und die Spinne.]

Elektra. Tragödie in einem Aufzuge frei nach Sophokles. S. Fischer, Berlin [mit der Jahreszahl 1904].

Einleitung zu Grillparzers Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen“. Pantheon-Ausgabe. S. Fischer, Berlin 1903.

Die Duse im Jahre 1903. Neue freie Presse. 17. April.

Sommerreise. [Feuilleton.] ebda. 18. Juli.

Die Bühne als Traumbild. Das Theater. Jahrg. I. No. 1. 1. Oktober.

Szenische Vorschriften zu Elektra. ebda. No. 3. 7. November.

1904. Der Schiffskoch ein Gefangener singt. — Aus einem Trauerspiel: Pierre und der Offizier. [Aus „das gerettete Venedig“.] Blätter für die Kunst. Siebente Folge.

Elektra. Aus einer Bearbeitung der Tragödie des Sophokles. [Elektra und Chrysothemis. Buchausgabe S. 15—19.] ebda.

Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Friedrich Mitterwurzer. Das Theater. Jahrg. I. Heft 8.

Gestern. Dramatische Studie in einem Akt in Versen. Zweite Auflage. S. Fischer, Berlin.

Das Märchen der 672. Nacht und andere Erzählungen. Bibliothek moderner deutscher Autoren. Band 2. Wiener Verlag. Wien und Leipzig 1905 [ausgegeben im Oktober 1904]. [enthält: Das Märchen der 672. Nacht. — Reitergeschichte. — Erlebnis des Marschalls von Bassompierre. — Ein Brief.]

Das gerettete Venedig. Erster Aufzug. [Trauerspiel nach Thomas Otway.] Die neue Rundschau. XV. Jahrgang der freien Bühne. Heft 11. November.

Ausgewählte Gedichte. Zweite Ausgabe. Im Verlag der Blätter für die Kunst. Berlin.
[enthält: Vorfrühling. — Reiselied. — Die Beiden. — Erlebnis — Psyche. — Weltgeheimnis. — Ballade des äußeren Lebens. — Terzinen über Vergänglichkeit. — Terzinen II. — Terzinen III. — „Manche freilich . . .“ — „Dein Antlitz . . .“ — Der Jüngling in der Landschaft. — Ein Traum von großer Magie. — Gesellschaft. — „Den Erben.“ — Der Jüngling und die Spinne. — Idylle.]

Über Gedichte. Neue Rundschau. XV. Jahrg. der Freien Bühne. Heft 2. Februar.

Zur Liliencron-Feier. (Brief aus Rodaun vom 11. Mai) „Die Fackel“. No. 162. 19. Mai.

Unterhaltungen über literarische Gegenstände. Die Literatur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen herausgegeben von Georg Brandes. Erster Band. Bard, Marquardt und Cie. Berlin.
[enthält: Einleitung von Georg Brandes. — Über Gedichte. Ein Dialog. — Über Charaktere in Roman und Drama.]

Viktor Hugo. — Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien herausgegeben von Paul Remer. Band III. Schuster und Loeffler. Berlin und Leipzig.

Die Briefe des jungen Goethe. Neue Rundschau. XV. Jahrg. der Freien Bühne. Heft 10. Oktober.] Dasselbe abgedruckt in der Frankfurter Zeitung vom 28. September.

Flaubert, der Roman eines jungen Mannes (l'éducation sentimentale). Eingeleitet von Hugo von Hofmannsthal. Bruno Cassirer, Berlin 1904.

1905. Das gerettete Venedig. Trauerspiel in fünf Aufzügen. (Nach dem Stoffe eines alten Trauerspiels von Thomas Otway.) S. Fischer, Verlag. Berlin 1905.
„Dem Dichter Stefan George in Bewunderung und Freundschaft.“

Abgeschlossen Ende Februar 1905.

Personenregister.



Als Heft I der „Breslauer Beiträge" erschien:

Karl von Holteis Romane.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungs-Literatur

von

Dr. **Paul Landau.**

Preis M. 4.50

(Subskriptionspreis M. 3.80).

Dr. Erich Petzet schreibt in der „Allgemeinen Zeitung", München, in Nummer 5 (6/I.) 1905: „Das vorliegende erste Heft kann das günstige Vorurteil, das die Namen der Herausgeber erwecken, durchaus bestätigen. Paul Landau, der darin die Romane Karl v. Holteis nach ihrem Inhalt und ihrer Technik einer eingehenden sorgsamen Untersuchung unterzieht, legt hier einen gehaltvollen Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur vor, der uns reiche Ausblicke über das Wirken des schlesischen Dichters hinaus eröffnet . . . Was da alles an theater-, literatur- und kulturgeschichtlichen Beziehungen nachgewiesen wird, läßt doch die jetzt so vergessenen Romane des liebenswürdigen Theatermannes in ganz respektabler Bedeutung erscheinen, und die persönlichen und heimatlich schlesischen Züge, die weiterhin Landau darlegt, bringen uns auch den Menschen darin wieder lebensvoll vor Augen."

In den „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" (Heft I, 1905) urteilt Felix Bobertag: „Die Würdigung von Holteis gesamter schriftstellerischer und überhaupt menschlicher Persönlichkeit ist meiner Ansicht nach ebenso fleißig und eingehend gearbeitet wie durchaus gelungen, schon der Ausdruck „ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur" gibt ein Beispiel des guten Geschmacks und des literarhistorischen Tiefblicks des Verfassers. Holtei ist der ausgeprägteste und interessanteste Typus eines Unterhaltungsschriftstellers, was sich am meisten in seiner Neigung, sich an das Aktuelle, das seine Zeitgenossen Anziehende, zu halten, ausdrückt."

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

